

Université de Montréal

*Les robots*

suivi de

**Construire et briser l'illusion dramatique dans *Rwanda 94* et *Moi, dans les ruines rouges du siècle***

par

Tessa Morin Cabana

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté au Département des littératures de langue française

en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)

en littératures de langue française

Août 2017

© Tessa Morin Cabana, 2017

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

*Les robots*

Suivi de

Construire et briser l'illusion dramatique dans *Rwanda 94* et *Moi, dans les ruines rouges du siècle*

présenté par

Tessa Morin Cabana

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, présidente du jury

Claire Legendre, directrice de recherche

Jean-Marc Larrue, membre du jury

## Résumé

*Les robots* est une pièce de théâtre documentaire qui compile, échantillonne et réinterprète les discours populaires sur le travail en les décontextualisant afin qu'ils soient repris et répétés par tous, comme le refrain d'un imaginaire collectif jamais bien loin. Formée de fragments de discours, d'opinions, d'articles de journaux mais aussi d'ouvrages théoriques, la pièce réunit six personnages le temps d'une fin de semaine pendant laquelle ils ne parviendront pas à s'affranchir du monde du travail.

L'essai *Construire et briser l'illusion dramatique dans Rwanda 94 et Moi, dans les ruines rouges du siècle* porte sur les mécanismes, les procédés dramatiques mis en œuvre pour souligner l'apport du document dans l'univers traditionnellement fictionnel du théâtre. Les deux pièces à l'étude mettent en scène un acteur-témoin, qui joue, mais témoigne aussi d'une partie de sa propre vie. De manières différentes, les deux pièces témoignent aussi d'une partie de l'Histoire collective de l'humanité. En soulignant l'importance d'un pacte passé avec le lecteur/spectateur, pacte qui orientera son regard, l'essai tente de cerner l'apport de la fiction au documentaire, et du documentaire à la fiction.

**Mots-clés :** théâtre documentaire, théâtre du réel, pacte, horizon d'attente, illusion dramatique, Groupov, Olivier Kemeid.

## Abstract

*The robots* is a documentary play. It samples, compiles and reinterprets popular discourses about work for them to be repeated until they lose their meaning. It was constructed mainly by using bribes of conversations, newspapers articles, opinions and comments, as well as theoretical books about work. In the play, six characters are reunited for a weekend long, but they won't be able to free themselves from the omnipresence of the work life influence.

*Construire et briser l'illusion dramatique dans Rwanda 94 et Moi, dans les ruines rouges du siècle* is about the dramatic mechanisms used in order to highlight the part played by documents in the theatre highly fictional universe. The two analyzed plays stage an actor-witness, who acts but also bears witness, on stage, of a part of his own life. Each in their own way, the two plays also bear witness of a part of the collective history of human kind. By emphasizing the importance of a pact passed between the play and the audience, the essay tries to understand the contribution of fiction in documentaries and the contribution of documentary in fictional dramas.

**Keywords :** Documentary theatre, Theatre of the real, pact, horizon of expectation, dramatic illusion, Groupov, Olivier Kemeid.

## Table des matières

Page titre .....	ii
Résumé .....	iii
Abstract .....	iv
Table des matières .....	v
Remerciements .....	vi
 <i>Les robots</i> .....	 2
Annexe.....	63
Construire et briser l'illusion dramatique dans <i>Rwanda 94</i> et <i>Moi, dans les ruines rouges du siècle</i> .....	68
Faire confiance aux faits .....	69
Chapitre 1 : Le théâtre du réel : hybride entre fiction et documentaire .....	72
1.1 Théâtre du réel et fiction.....	75
1.2 Entre fiction et réel : deux horizons d'attente différents .....	78
1.3 Le pacte.....	80
Chapitre 2 : Briser l'illusion dramatique .....	82
2.1 Yolande Mukagasana, témoin de l'histoire.....	82
2.2 <i>Moi, dans les ruines rouges du siècle</i> : Sacha témoin de lui-même.....	88
2.3 <i>Rwanda 94</i> et l'épreuve des faits.....	93
2.4 L'effet d'ancrage dans <i>Moi, dans les ruines rouges du siècle</i> .....	96
Chapitre 3 : Reconstruire l'illusion dramatique : le théâtre dans le théâtre documentaire .....	98
3.1 La fiction pour faire le pont entre les diverses parties.....	99
3.2 La fiction pour remettre en cause les indices du réel .....	100
3.3 La fiction pour renforcer le réel .....	107
Conclusion.....	111
BIBLIOGRAPHIE .....	113

## **Remerciements**

Merci à tous ceux qui m'ont soutenue, à tous ceux qui ont été patients, qui ne m'en ont pas trop voulu de les négliger.

Merci à Kamal Ayach, pour ses encouragements au quotidien.

Merci à ma directrice de recherche, Claire Legendre, pour tout autant de patience face à un projet qui tardait à se mettre en branle.

Ce livre, portant sur le travail, porte surtout, par l'essence même du sujet, sur la violence — celle faite à l'esprit comme au corps. C'est un livre à propos des ulcères comme des accidents, des joutes verbales comme des combats à main nue, des crises de nerfs comme des abus de pouvoir. C'est à propos, surtout, des humiliations quotidiennes<sup>1</sup>. *Working* – Stud  
Terkels.

***Les robots***

## **Personnages**

Il n'y a pas de personnage à part entière, avec un nom et une profession déterminée. Il n'y a que des bribes de personnalités ramassées et collées en un discours qui se veut cohérent. Nous ne connaissons pas toutes les personnes derrière les commentaires collectés et les études compilées. Mais si nous assemblons toutes ces voix, alors se dessine l'ébauche d'un parcours de vie. Ainsi, peut-être trouverez-vous dans les pages qui suivent davantage des porte-paroles que des personnages, porte-paroles qui prêtent leur voix, selon les situations, à des personnes qui ont réellement existé. Ainsi, peut-être trouverez-vous dans ces discours fragmentés :

Au moins quelqu'un qui occupe un emploi qui ne demande pas beaucoup d'aptitudes, un emploi dit temporaire, ou dit étudiant. Le problème (si problème il y a, mais selon certains, problème il y a bel et bien), c'est que ce n'est pas un emploi temporaire. Appelons ce personnage **A** pour nous faciliter la vie, mais nous ne verrions aucun inconvénient à ce que le personnage prenne le nom de l'acteur qui l'interprètera, ou tout autre nom que vous trouveriez opportun.

Au moins quelqu'un qui occupe un emploi manuel, quelque chose qui fait travailler le corps plus que l'esprit, quelque chose qui fatigue, qui abîme. Disons, **L**.

Au moins quelqu'un sans emploi, un parent à la maison. Ce sera **O**.

Au moins quelqu'un avec un emploi dit important. Un emploi acquis après de longues années d'études et/ou de labeur. Un emploi qui paie bien. Dans ce cas, **R**.

Au moins un étudiant, ou quelqu'un qui vient tout juste de terminer, et qui espère intégrer le marché du travail bientôt : ici, **S**.

Et plusieurs autres voix orphelines, qui peuvent être incarnées par les mêmes personnes qui prêtent la leur à ceux mentionnés ci-dessus, plus **I**., pour un total de plus ou moins six comédiens. (Nous vous laissons le plaisir d'attribuer les répliques non-attribuées. Nous vous laissons aussi le plaisir d'attribuer un nom complet, un genre, une identité et une histoire aux lettres mentionnées ci-dessus, selon vos propres préférences, croyances, besoins).



I., pour sa part, contrôle l'éclairage. L'éclairage suit I.. I. donne la parole, I. commente, I. ajoute, I. précise. I. n'invente pas. I. peut lire les didascalies qui ne lui sont pas attribuées, aussi. C'est votre référence. I. n'a pas d'histoire.

Il serait fort aisé de voir dans toutes ces incarnations quelque chose qui épouserait peut-être une dynamique familiale. Ou une réunion de vieux amis que la vie a amenés ailleurs. Mais c'est juste mon opinion.

## Promesses électorales

*I est sur scène et ne s'intéresse aux promesses électorales qu'à moitié, avec nonchalance, comme un enfant las de ses jouets préférés. Peuvent aussi être sur scène les acteurs qui liraient ces lignes, mais si ces discours (ou d'autres tenant le même propos, et croyez-moi, il y en aura toujours pour tenir de près ou de loin ce propos) sont disponibles en version vidéo ou audio, il pourrait être intéressant que leur voix se mêle à celle des acteurs, qu'elle souligne des passages puis se morcèle, se perde, se torde, et que le sens de ces promesses soit finalement perdu dans une cacophonie de sons sans sens.*

- « Mon plan économique rejette le cynisme qui affirme que notre force de travail va continuer à diminuer, que nos emplois vont continuer à disparaître, que notre économie ne pourrait jamais être ce qu'elle a déjà été. Sous notre système, toutes les décisions que nous faisons doivent passer un test très simple : est-ce que cela crée plus d'emplois et de meilleurs salaires pour nos citoyens. [...] il n'y a pas de limites au nombre d'emplois que nous pouvons créer<sup>2</sup>. »

– « Soyons la génération qui met fin à la pauvreté en Amérique. Chaque personne qui veut travailler devrait être en mesure de recevoir une formation qui mène à l'emploi, et de gagner un salaire qui lui permet de payer les factures et de payer une garderie, afin que ses enfants puissent avoir un endroit sûr où aller pendant qu'il travaille. Rendons cela possible<sup>3</sup>. »

- « Ça commence par un vote. Votre vote. Aussi, je vous invite à cocher le changement sur votre bulletin de vote. Ensemble, nous pouvons y arriver. Nous pouvons prouver que, ici, notre priorité demeure la création d'emplois, l'environnement, et la paix mondiale. Ici, nous osons utiliser des mots comme ‘‘changement’’, ‘‘espoir’’ et ‘‘progrès’’<sup>4</sup>. »

- « La grande majorité (du million d'emplois promis) ira aux gens qui sortent de nos écoles, de nos collèges, de nos universités. Nous ne permettrons pas de recruter à l'étranger pour des emplois ici. Ils devront recruter ouvertement, afin que tout le monde ait une juste chance. Nous ne permettrons pas aux compagnies d'importer une main d'œuvre entière de l'étranger<sup>5</sup>. »

– « Après 10 ans sous l'ancien gouvernement, les opportunités d'emplois de qualité pour les jeunes sont de plus en plus difficiles à trouver<sup>6</sup>. »

- « Le plus gros problème demeure l'emploi. Malgré l'augmentation des emplois, il y a encore trop de gens qui ont été et sont encore sans emploi, ou qui ne gagnent pas assez pour mener un rythme de vie de base<sup>7</sup>. »

– « Faisant face au chômage et au sous-emploi, de plus en plus de jeunes gens ont tout simplement cessé de rechercher du travail<sup>8</sup>. »

– Peut-être, je dirais même peut-être, qu'il y aurait la possibilité de « bonifier le régime de vacances des Québécois soumis à la Loi sur les normes du travail<sup>9</sup> ».

– Il faut « modifier le Code canadien du travail de manière à ce que chaque travailleur sous réglementation fédérale ait le droit légal de demander — sans crainte de représailles — des conditions de travail plus souples, dont un horaire flexible et la possibilité de faire du télétravail<sup>10</sup> ».

- « L'autre jour, j'ai rencontré les associations patronales. Évidemment, elles ne sautaient pas de joie, je ne vous conterai pas d'histoires [...] Mais les arguments sur la productivité des employés et la rétention de la main-d'œuvre dans un contexte de pénurie semblent avoir fait leur chemin<sup>11</sup>. »

- « Vous avez une autre option. Vous pouvez, à la place, décider d'aller de l'avant<sup>12</sup>. »

– « Nous ne pouvons pas nous asseoir sur nos lauriers tant et aussi longtemps que le taux de chômage et le salaire minimum ne permettent pas à tous de se sentir citoyens<sup>13</sup>. »

– Si je suis élu, je m'engage à créer 250 000 emplois au cours des cinq prochaines années<sup>14</sup>.

I : Je promets. Je m'engage... Si je suis élu... Ces discours sont tirés de retranscriptions de vrais discours tenus par des politiciens contemporains, mais ne suivront ni analyses, ni comparaisons entre ces dites promesses et leur réel impact. C'est un travail laborieux qu'on fait rarement, même en temps d'élection, qu'espèreriez-vous ? Nous avons déjà d'autre pain sur la planche. Mais nous comprenons l'intérêt. Le travail... Y a-t-il quelque chose de plus important, de plus déterminant, que de savoir ce à quoi tu occupes la majeure partie de ton temps ? C'est tout ce que j'ai besoin de savoir pour commencer à apprendre à te connaître, à te juger, pour savoir qui tu es : ton nom, ce que tu fais dans la vie, si tu as un partenaire de vie/des enfants. Le reste... nous n'avons plus beaucoup de temps pour le reste.

Ce soir, je promets, je m'engage, moi (*nom de la personne qui s'engagera*) à ne pas parler qu'en mon nom. À reprendre les idées reçues, les témoignages, les articles de journaux et les opinions oubliées dans les sections commentaires de ces dits articles.

Mais d'abord une mise en scène, un contexte, quelque chose de banal, un chalet, une fin de semaine. Si quelque chose vous semble invraisemblable, exaspérant ou épouvantable, dites-vous que nous n'avons rien inventé, que nous avons tout vu, tout entendu, tout lu. Ou presque.

L : Je m'appelle L et je pense que j'suis sur le bord de perdre ma job.

I : Chut. Pas besoin d'aller si vite.

## **Avant le matin**

*Une maison. Une table, surtout, et des chaises. Comme les vôtres, sûrement. Par exemple, quelque chose de moins rudimentaire que les Tarendo à 75,95 \$ chez Ikea, mais pas tout à fait aussi dispendieux que l'ensemble table avec ses quatre chaises Ingatorp à 795 \$. Quelque chose d'un peu disparate, de pas tout à fait neuf, d'un peu abandonné. Non, pas abandonné, négligé. Mais propre. Les chaises sont plus ou moins réparties autour de la table. Comme si elles invitaient ceux qui y prendront place à ne pas tous être sur la même longueur d'onde. Comme si elles cherchaient à provoquer la confiance ou l'opposition. Évidemment, ce ne sont que des chaises, elles n'ont pas un tel pouvoir. Une maison, une table qui s'encombrera peu à peu, des chaises disparates, donc, et une horloge.*

*I trône au centre, sur la plus massive des chaises ou même, directement sur la table.*

I : En ce moment, cette maison est vide. Appréciez son élégance. Imaginez sa grandeur. Ce n'est que la salle à manger. Envisagez la grandeur de la cuisine. Ses comptoirs interminables sur lesquels déverser votre journée. Cet espace de rangement infini pour y oublier tous les instruments de vos projets culinaires oubliés. Vous ne savez pas vraiment cuisiner et serez rarement plus que deux à le faire en même temps, mais vous fantasmez juste à l'idée de pouvoir superviser l'élaboration d'un festin démesuré. Projetez-vous maintenant dans votre douillet salon. Visualisez cette immense bibliothèque remplie de livres que vous ne lirez pas, à côté de ce piano dont vous aimeriez jouer. Mais vous n'avez jamais eu le temps de vraiment pratiquer vos gammes, n'est-ce pas ? La journée a été longue, je sais. Je ne vais pas commencer à vous faire culpabiliser. Pas maintenant. Continuons. Aimez ces spacieux fauteuils qui ne recevront jamais plus de deux ou trois derrières à la fois. Effleurez de votre regard ces tableaux que personne ne regardera. Rêvez maintenant à cet énorme bain sur pattes dans lequel vous ne vous prélasserez que rarement mais qui vous donne tant l'envie de le faire. Puis sortez, enfin, admirer votre terrain qui pourrait très bien accueillir une terrasse, un jardin, peut-être une aire de jeux, avec des balançoires qui se balancent solitairement au vent, ou une piscine dans laquelle personne ne se baigne jamais.

Cette maison, c'est la vôtre. Félicitations. Vous avez travaillé fort. Vous avez fait des sacrifices. Elle est parfaite. Parfaite pour les deux journées entières que durent la fin de semaine, plus les cinq soirs de la semaine. Parfaite pour les rares moments durant lesquels vous y habitez.

Parce que des cent-soixante-huit heures que dure la semaine, sachez que vous en passerez trente-quatre virgule quatre, en moyenne, au travail (si vous ne faites pas d'heures supplémentaires, et il se peut que vous ayez à en faire, les prix de telles maisons sont exorbitants de nos jours). Vous en passerez sept supplémentaires dans la voiture, le vélo ou le métro, (toujours en moyenne si vous n'êtes pas coincés dans la circulation ou dans une interruption de service, un détour, des travaux routiers ou un accident) et quarante-neuf au lit, les yeux fermés, privés, donc, de la possibilité d'apprécier tous les efforts mis dans le « home staging » de votre chez vous. Dans l'optique, évidemment, où vous respectez le nombre moyen d'heures de sommeil conseillé. Il vous en reste donc soixante-douze, ce qui demeure un nombre d'heures respectable, mais qui risque d'être réduit rapidement et considérablement dès lors que les habitants des lieux s'adonnent à des fantaisies extérieures telles que : faire l'épicerie, faire du sport, aller porter et chercher les enfants à la garderie, à la pratique de soccer, participer au fameux cinq à sept, visiter les parents ou pire, les grands-parents ou pire pire, les beaux-parents (personnellement, nous n'avons rien ni contre les grands-parents, ni contre les beaux-parents, mais force est de constater la représentation négative de ces deux activités dans l'imaginaire collectif). De ces soixante-douze heures théoriques, retranchez le nombre d'heures nécessaire à l'entretien de votre royaume, selon le nombre de pieds carré dudit royaume (disons de deux à dix), additionnées à l'entretien du domaine dudit royaume, à moins d'avoir réussi à fusionner tâche ménagère et hobby et à voir dans la tonte de la pelouse une extension du domaine du jardinage. Il vous reste donc quatre virgule quarante-cinq heures, en moyenne par jour, pour vous.

*O entre. Café, verre d'eau, mots croisés. Gorgée, coup de crayon, coup d'œil à l'horloge, pause. Sentiment de calme avant la tempête. Il l'observe. Puis reprend brusquement.*

I : Mais c'est mieux si on compte en nombre de jours complets. Ça sonne mieux si on se concentre sur les cent quatre jours de fin de semaine. Cent quatre jours sur trois-cent-soixante-cinq à ne pas travailler. Cent-cinquante-six, même si vous faites vos semaines de quarante heures sur quatre jours. Sans compter les congés de Noël et les deux semaines moyennes de vacances

d'été. À moins que vous n'ayez rien de tout ça. Des vacances. Du temps pour vous. Ce serait dommage ne de pas pouvoir mettre à profit tout cela. Ce serait dommage de ne pas pouvoir profiter d'un endroit à soi, si soigneusement choisi, si soigneusement aménagé. Au contraire, il faut recevoir, le plus souvent possible. Pour le réveillon, pour le premier BBQ de l'année, pour la fête des enfants, pour votre souper entre filles, pour le superbowl... Il faut faire miroiter votre antre, c'est le gage de votre dur labeur.

Peut-être pourriez-vous songer, maintenant, à acheter un chalet pour y passer une partie de ces cent quatre jours de fin de semaine.

*I va s'installer à la table en chantonant « on my way to work », de Paul McCartney.*

## **Samedi matin, 9 h — Quarante-huit heures avant le retour au travail**

*La quiétude de I et de O est rompue par de petits coups frappés à la porte. Coups de politesse qui n'attendent la permission de personne. S et R entrent et déposent sacs, manteaux et clés. Pendant que tout le monde discute, un déjeuner est peu à peu disposé sur la table, du café est servi, des coups d'œil sont jetés aux téléphones portables. I s'installe aussi, mange, boit, écoute distraitement, commente sporadiquement, mais les autres l'ignorent et ne répondent pas à ses commentaires.*

S : Oh my god, j'ai besoin de café.

R : Voyons, t'en prends combien par jour ?

S : Ça dépend de la longueur des journées et de l'heure à laquelle elles commencent.

R : C'est son troisième.

S : C'est ça que je dis.

R : T'es déjà debout ? On pensait vous faire une surprise avec le déjeuner.

O : Fallait arriver y'a au moins deux heures. J'ai encore l'habitude de me réveiller avant tout le monde.

S : Je te l'avais dit que ça servait à rien de partir si tôt.

R : J'avais hâte de partir. De toute façon, je ne suis pas capable de dépasser 7 h 30, même la fin de semaine.

I : Tu aimes croire que tu es du genre matinal. Tu dis à tout le monde que tu es du genre matinal. Tu en tires peut-être même une certaine fierté. Une certaine supériorité morale. Mais tu sais très bien que même si la fin de semaine tu ne parviens plus à dépasser les 7 h 30, c'est davantage par habitude que par envie, et que, conséquemment, tu as du mal à faire quoi que ce soit le soir qui dépasse 22 h. Mais, comme on dit : l'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt.

R (*en même temps*) : Mais comme on dit : l'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt. If you snooze, you loose.



S : Ark.

R : Y'a plein de nouveaux réveille-matins sur le marché en plus !

I : Un réveille-matin qui prépare votre café. Un réveille-matin qui exige que vous tiriez sur une cible avant de s'éteindre. Un réveille-matin qui éjecte une balle que vous devez remettre en place avant de retrouver le silence de votre chambre à coucher. Un réveille-matin qui exige que vous fassiez un nombre minimum de pas. Un réveille-matin qui ne s'éteindra pas avant que vous n'ayez pris un selfie avec un beau sourire. Pour autant de matins tout en douceur. Dans le doute, achetez-les tous. Ça ne doit représenter que deux ou trois heures de votre vie, de toute façon<sup>15</sup>.

S : On n'arrête pas le progrès hein.

R : Ah que j'aimerais ça pouvoir faire la grasse matinée moi aussi.

S : Je ne fais pas la grasse matinée. Je ne me couche jamais avant minuit. Je n'ai pas le luxe d'un horaire stable et j'ai trop de choses à faire. J'ai une dette de sommeil moi aussi, inquiète-toi pas.

R : J'ai vraiment des journées trop fatigantes pour rester debout jusqu'à minuit.

O : Prenez donc un autre café.

*Un temps. I se lève et se ressert du café pendant que S et R vivent visiblement un moment d'inconfort.*

I : En 2011, Statistique Canada révélait que trente pour cent des Canadiens dormaient moins de six heures par nuit. Même que soixante pour cent dorment moins de sept heures, mais se sentent toujours fatigués. Ce manque de sommeil pourrait coûter jusqu'à vingt-et-un virgule quatre milliards de dollars par année au Canada, seulement en raison de la perte de productivité engendrée<sup>16</sup>. Allez savoir comment le calcul a été fait.

*Un autre temps. Bruit de café qu'on boit, de croissants qu'on croque et émiette.*

I : Savez-vous que « les effets du manque de sommeil sur la performance et la perception ressemblent à ceux de l'alcool ? Après un quart de douze heures de travail, la fatigue altère les

temps de réaction, le raisonnement logique, la coordination œil-main et les prises de décision de façon semblable à une alcoolémie d'environ point cinq gramme pour cent millilitres de sang. Il est toujours possible pour les travailleurs, même fatigués, de suivre des procédures simples, mais s'ils sont mis en face d'une situation nouvelle ou soudaine, ils éprouvent beaucoup de difficulté et commettent souvent des erreurs<sup>17</sup> ». Les effets d'une privation de sommeil prolongée peuvent aller de la difficulté à se concentrer aux pertes de mémoire, hallucinations, irritabilité... Peuvent aussi être augmentés le risque de maladies cardiovasculaires, la prise de poids, les problèmes digestifs, le diabète, le cancer. Dépendamment des personnes, bien entendu. Parce que c'est juste des statistiques, après tout.

*Encore un temps. On attend tous impatiemment que quelqu'un relance le bal, mais cela semble être un pari risqué. On bouge sur sa chaise, on regarde son téléphone. I retourne s'asseoir un peu à l'écart.*

O : À ce qu'il paraît, Gregory Charles dort juste quatre heures par nuit. Une histoire de sommeil poly... polycyclique ?

R : Polyphasique.

I : B pour l'effort.

R : Mais pour ça, il faut que tu fasses des siestes dans la journée, je pense. Le patron apprécierait pas trop.

I : Au Japon, les siestes sont vues comme la preuve d'un effort soutenu, voir éreintant.

S : J'haïs ça, faire des siestes. C'est un agace repos.

R : Pis ça coupe tellement ton élan.

I : « Trop souvent, ne pas dormir suffisamment est perçu comme un badge d'honneur dans notre société. Parmi les gens qui ont réussi, certains se vantent de n'avoir besoin que de quelques heures de sommeil chaque nuit, ou de mener une vie trop occupée pour prendre le temps de dormir<sup>18</sup>. » Dr. Charles Samuels, de la société canadienne du sommeil.

O : Vous allez vous brûler.

I : Brûler la chandelle par les deux bouts, que ma mère disait. Mais c'est normal. Parce que si, sur la journée de vingt-quatre heures, tu en consacres de huit à douze au travail, une heure trente au transport, une autre aux repas, que tu prends, disons, une demi-heure pour te doucher, t'habiller, te brosser les dents plus d'une fois, te coiffer et te maquiller, peut-être... je ne sais pas si tu fais du sport, si tu as une tendre moitié, des enfants ou si tu es le genre de personne qui a besoin de dormir beaucoup, mais...

R : Oh well...

S : J'ai aussi besoin d'une vie.

I : ...on commence à manquer d'heures.

R : On dormira quand on sera mort, right ?

O : Vous vous reposerez ici. Pas de travail, ni de ménage, ni de courses ou de cours de yoga ou je sais pas ce que vous avez trouvé pour rendre vos vies encore plus occupées qu'elles ne le sont déjà. Vous êtes en vacances.

R : Sans travail, on apprécie moins la fin de semaine.

*Un petit temps, un petit malaise. S tente de faire comprendre visuellement, mais subtilement, à R que c'était maladroit. Nous ne sommes pas certains que R ait compris.*

I : À ce qu'il paraît.

*Le petit temps se prolonge encore.*

O : Ça fait du bien de vous voir. Je m'ennuyais. On ne se voit plus.

I : Sourires, mais pas de réponse.

R : Tu voulais pas nous dire quelque chose qui ne pouvait que se dire en personne ?

O : Plus tard, c'est pas si important... A est pas avec vous ?

R : A nous rejoint dès que son quart de travail finit.

O : Ah. C'est dommage... un samedi... une si belle journée.

*R envoie un message texte.*

S : Fais pas comme si tu trouvais ça surprenant...

O : Quoi ?

R : A travaille toujours les samedis. C'est toujours super compliqué de faire quelque chose ensemble à cause de ses disponibilités.

*R reçoit un message texte.*

R : TABARNAK!

S : Qu'est-ce qui se passe ?

R : Apparemment, y'a des secrétaires qui ont potiné toute la journée hier sur le fait que j'ai fait une faute dans une des communications que j'ai envoyées pour révision jeudi... à 20 h. Câlisse. Elles demandaient : coudonc, personne relit ses communications ? Il y avait plus personne au bureau. Non, personne ne les a révisées. Je ne vais pas déranger mes collègues qui sont à la maison et qui se reposent après une longue journée pour une histoire de communication qui va être révisée avant envoi de toute façon. Je. Suis. En. Furie. C'est quoi ? Je manque de compétences parce que je finis mon travail même sans avoir pris une minute pour moi et que je fais une erreur<sup>19</sup> ?

S : Voyons, tu vas pas pleurer pour ça...

R : Mmm ? Non non. Je suis juste à bout. Mes semaines sont trop longues.

I : « Je me peux pu », « j'endure plus le monde ». L'irritabilité, qu'on disait.

O : Pose ton téléphone, touches-y pas, c'est samedi.

R : J'ai hâte aux vacances que mon temps supplémentaire va me payer.

I : Pendant que R pose son téléphone, S vérifie le sien.

O : Vous êtes vraiment pas capables de décrocher.

R : Le monde s'arrête pas sous prétexte que c'est samedi.

I : Plus de 60 % des 18-34 ans consultent leurs courriels professionnels en dehors des heures de bureau.

S : J'ai passé une entrevue la semaine passée. Ils devraient me rappeler bientôt. S'ils me rappellent. Je veux juste m'assurer qu'on avait du signal ici.

O : Ah ! Félicitations !

S : J'ai pas la job encore.

O : T'as toujours tellement travaillé fort, c'est sûr que tu vas l'avoir.

R : Et une entrevue, c'est toujours bon signe. Au moins ton C.V a été retenu. C'est quelque chose dans ton domaine ?

I : Ton domaine. Ce pour quoi tu as étudié, travaillé. Ce que tu désirais. En opposition avec tout le reste, forcément moins bon, non ? On pose la question, parce qu'on n'est jamais certain et que ça nous rassurerait que ça le soit.

S : Quelque chose dans mon domaine, oui.

O : On va célébrer ça ! Depuis le temps !

I : Depuis le temps que tu as fini tes études. Depuis le temps que tu aurais dû intégrer le marché du travail. Depuis le temps que tu devrais avoir un salaire suffisamment élevé pour t'acheter une maison, entre autres. Depuis ce temps-là ?

R : T'avais pas fait un stage ?

S : Six. Non payés.

I : On exagère, mais vous comprenez l'idée.

R : C'est de la formation, c'est toujours ça que je dis.

S : De la formation, c'est payé, d'habitude.

I, *caricaturant* : « Dans le monde du travail, le bénévolat obligatoire, ça n'existe pas<sup>20</sup>! » Faut toujours qu'Éducaloi exagère.

R : Ils sont tout de même pas pour te donner le même salaire quelqu'un qui travaille là. Vous avez pas les mêmes compétences.

S : Veux-tu que je te fasse une liste des gens que je trouve peu compétents dans leur travail mais qui sont quand même payés ?

I : Andrew Langille, avocat, a étudié le phénomène grandissant des stages non rémunérés au Canada. Selon lui, 90 % de ceux-ci devraient être payés en fonction de la loi.

*I se lève, traverse la scène pour se placer en plein milieu, face au groupe, et remonte ses manches. De façon très cérémoniale, comme s'il s'agissait d'un orchestre, d'un chœur à diriger, I distribue les répliques entre S, R et O par de grands gestes amples, un geste de croissant en guise de baguette. Ceux-ci répondent avec vigueur.*

I : Mais on dira<sup>21</sup> :

– Oui, mais si les entreprises devaient payer leurs stagiaires, ils n'auraient peut-être pas les moyens d'avoir des stagiaires, et tout le monde serait perdant.

–Un stage non rémunéré ne garantit pas un emploi. La plupart des secteurs qui offrent des stages non rémunérés le font parce qu'il n'y a pas assez d'emplois disponibles.

–Le taux d'emploi est de trente-sept pour cent pour les gens qui auraient terminé un stage non rémunéré, contre trente-cinq qui n'auraient pas fait de stage du tout.

–Les stages non rémunérés permettent aux étudiants de sortir de leur zone de confort. Ils distinguent les étudiants paresseux de ceux qui travaillent fort.

–Les stages rémunérés existent, mais ils sont réservés aux meilleurs étudiants, ceux qui se démarquent.

–Durant mes trente-cinq années de carrière, j'ai formé plus d'une centaine de stagiaires. La plupart aurait dû me payer moi pour la formation et l'expérience données. Vous ne comprenez pas la différence entre un emploi et une opportunité d'apprentissage.

—Mon point c'est seulement : pourquoi un employeur paierait-il un employé pour faire le travail que quelqu'un veut bien faire gratuitement ?

—Pour le gouverneur de la Banque du Canada, un des remèdes au haut taux de chômage des quinze vingt-quatre ans réside dans les stages non rémunérés, afin d'éviter les trous dans leur CV.

*I lève le bras, fait taire le chœur, puis se détourne et se replace à l'écart pour observer la suite (et l'entrée de L).*

I : On estime « qu'au moins cent mille jeunes Canadiens travailleraient dans des stages non rémunérés — sans compter tous ceux qui ratent une première expérience de travail pertinente parce qu'ils ne peuvent pas se permettre de vivre sans chèque de paie<sup>22</sup> ». Mais y'aura toujours quelqu'un pour dire :

R : J'en ai fait des stages non rémunérés, c'était pas la fin du monde.

L : Quel genre de job tu cherches déjà ?

I : Quel genre de job tu peux faire avec les études que tu as faites ?

L : Je me rappelle jamais en quoi t'as étudié.

I : Tu te rappelles juste que tu trouvais que c'était un choix pas tant brillant, vu les minces débouchés. Tu te rappelles juste que tu lui rappelais souvent.

O : Comment va ton dos ?

L : Je peux marcher. Je peux bouger. Ça va.

S : Tu t'es fait mal ?

L : Rien de grave. C'est l'âge. Vous êtes déjà là ?

R : Tu trouves pas que c'est un peu tôt pour blâmer la vieillesse ?

O : Ce n'est pas parce que tu vieillis que tu as mal au dos. C'est l'addition, c'est la répétition, c'est tous ces poids que tu lèves jour après jour après jour.

I : Tu t'uses. Prematurément.

*L va s'asseoir sur le fauteuil près duquel I se tient.*

L : Je préfère ça à ce que tu fais. Dans le temps que je travaillais dans un bureau, la nuit, à ce qu'il paraît, mes doigts tapotaient toujours machinalement le rebord du matelas<sup>23</sup>. Le stress.

I à L qui prétend ne pas l'entendre : « Ça commençait à jouer avec tes nerfs<sup>24</sup> », ça s'insinuait dans tes habitudes. Ça débordait de ton lieu de travail. Ça envahissait ton quotidien. Lentement. Comme Roy Schmidt. Comme tant d'autres sans nom.

L : Là au moins, je bouge. C'est pas plus bon de rester assis pendant 8 heures.

R : Le boss parle d'installer un petit gym dans une ancienne salle de réunion.

L : Fantastique.

O : As-tu re-saigné du nez ? Au travail, comme l'autre jour ?

L : Non. Ça devait pas être lié.

O : Tu saignes jamais du nez. L'avez-vous déjà vu saigner du nez ? Non. C'est ça que je dis.

L : On nous dit que y'a pas de danger.

I : Mais tu l'as quand même écrit sur un petit calendrier. D'un coup qu'il y aurait un lien entre ça et les produits chimiques que vous utilisez. Même si on vous dit que y'a pas de danger. Que ça n'est pas lié.

L : De toute façon, même s'il y en avait...

I : Aurais-tu le temps, l'énergie et l'argent pour le prouver ?

R : C'est de ta santé qu'il est question. Si vous utilisez des produits chimiques sans protection appropriée...



I : Aurais-tu le temps, l'énergie et l'argent pour trouver autre chose ?

L : Et alors? Tu viens bien de dire que t'étais sur le bord du burn-out. Ça aussi, c'est pas bon pour ta santé.

I : Point. « Des scientifiques ont démontré que le burn-out peut changer votre cerveau. Le burn-out modifie le circuit neuronal et abîme la partie du cerveau qui gère les situations stressantes. En d'autres mots, c'est un cercle vicieux : plus vous êtes stressés, plus il est difficile de gérer le stress dans le futur<sup>25</sup>. »

S : Tu nous écoutais depuis longtemps ?

L : Vous parliez fort.

R : Je ne suis pas sur le bord du burn-out.

I : Peu convaincant.

R : J'ai juste beaucoup de fatigue accumulée.

S : Et de stress. Pas mal de stress.

L : Ben vois-tu, moi, aucun stress. Zéro. Qu'est-ce que tu veux que je te dise d'autre ?

I (*lisant, ou récitant*) : « Dans le progrès que fait la division du travail, l'occupation de la très majeure partie de ceux qui vivent le travail, c'est-à-dire de la masse du peuple, se borne à un très petit nombre d'opérations simples, très souvent à une ou deux. Or, l'intelligence de la plupart des hommes se forme nécessairement par leurs occupations ordinaires. Un homme qui passe sa vie, toute sa vie à remplir un petit nombre d'opérations simples, n'a pas lieu de développer son intelligence ni d'exercer son imagination à chercher des expédients pour écarter des difficultés qui ne se rencontrent jamais...<sup>26</sup> »

*I se lève. Les autres n'existent plus. Nous sommes ailleurs.*

Pause. Pendant ce temps, dans le monde...

## **Amazon warehouse, Lehigh Valley, Pennsylvanie**

*Un entrepôt. De la marchandise. Une quantité infinie de marchandise, à recevoir, à placer, à trouver, à ramener, à emballer, à envoyer. Des gens. Une quantité infinie de gens qui reçoivent, qui placent, qui trouvent, qui ramènent, qui emballent, qui envoient. Il fait chaud. Trop chaud. On peut laisser ces gens travailler un petit moment, pendant lequel « Career opportunities », de The Clash, joue en fond sonore.*

They offered me the office, offered me the shop  
They said I'd better take anything they'd got

I : Mois d'été, mois de canicule. En ce moment, il fait cent degrés Fahrenheit ici. C'est quasi très exactement trente-sept point soixante-dix-sept degrés Celsius.

Selon environnement Canada, la température de confort se situe entre vingt et vingt-sept degrés Celsius. On parlerait de chaleur accablante dès que le mercure atteindrait trente degrés. « Tant que l'organisme est capable de réagir et de s'adapter aux conditions de chaleur et d'humidité ambiantes, il n'en subit pas de conséquences néfastes. Par contre, des températures ambiantes très élevées peuvent accabler les mécanismes de thermorégulation de l'organisme et provoquer des troubles graves, et même entraîner la mort<sup>27</sup>. »

Le soleil plombe sur les toits de tôle.

« La syncope due à la chaleur se manifeste par une sensation de vertige et une perte de conscience, attribuables à une diminution temporaire du débit sanguin cérébral alors que le sujet est debout. On se remet rapidement après s'être reposé dans un endroit frais<sup>28</sup>. »

Le mercure monte. Il n'y a pas d'air climatisé. Il n'y a pas d'air tout court. Des employés s'effondrent.

« Le coup de chaleur est le plus grave malaise causé par la chaleur. Les signes du coup de chaleur comprennent une température corporelle souvent supérieure à quarante-et-un degrés

celsius et une perte de conscience complète ou partielle. Le coup de chaleur nécessite des premiers soins et un examen médical immédiats. Le délai du traitement peut causer la mort<sup>29</sup>. »

Éventuellement, des ambulances seront appelées sur place afin de remettre sur pied les employés tombés au combat.

Travailleur acharné 1 : On nous a dit qu'on pouvait prendre plus de pauses si on en avait besoin.

Travailleur acharné 2 : Mais on ne peut pas travailler moins vite. C'est pas parce qu'il fait chaud qu'il y a moins de commandes. Les gens s'attendent quand même à recevoir tout ça presque plus rapidement que s'ils s'étaient déplacés pour l'acheter.

I : Quelqu'un a dit : « Tu voudrais bien qu'il ne fasse pas aussi chaud, mais ça fait partie de la job. La plupart des gens ne considéraient pas ça comme insupportable<sup>30</sup> ».

Travailleur acharné 3 : Tu travailles de nuit, de toute façon.

Travailleur acharné 4 : Je vois pas en quoi ça devrait faire partie de la job.

Travailleur acharné 5 : Soit content d'avoir une job plutôt !

Travailleur acharné 1 : Y'ont apporté de la crème glacée !

Travailleur acharné 4 : Quelle douce attention.

Travailleur acharné 5 : Le rythme est maintenant de cinq cents unités par heure.

Travailleur acharné 2 : Parce que sinon, ils vont te le dire...

I : Quelqu'un de la direction a répondu : « On fait tout notre possible pour s'assurer de fournir un environnement de travail sécuritaire, en offrant de l'eau et des collations gratuites, des ventilateurs supplémentaires et de l'air climatisé durant l'été. Je suis reconnaissante de travailler avec un groupe d'employés si fantastique, et nous nous associons avec eux chaque jour pour nous assurer qu'il fait bon travailler chez nous<sup>31</sup> ».

Travailleur acharné 2 : ...que t'es pas assez productif. Tu vas recevoir une lettre d'avertissement.

Travailleur acharné 4 : Je suis rentré chez moi. Quelques jours plus tard, j'ai reçu une lettre qui me disait que mon contrat n'était pas renouvelé.

Travailleur acharné 3 : C'est le genre de chose qui est possible quand la moitié des travailleurs n'ont pas un poste garanti.

Travailleur acharné 4 : J'avais pas de billet du médecin spécifiant que je ne pouvais pas travailler dans la chaleur excessive.

Travailleur acharné 5 : Des petites natures, auraient dit mes collègues qui posaient de l'asphalte en plein mois de juillet.

I : D'ailleurs... de 1998 à 2010, la CSST a recensé douze morts causées par des coups de chaleur, soit une par année<sup>32</sup>. Mais douze, c'est un risque acceptable. C'est mineur. Ce sont des choses qui arrivent. Non ?

*Les boîtes de marchandises à recevoir, à placer, à envoyer deviennent des sacs d'épicerie qu'on déballe, des valises qu'on défait. Les travailleurs acharnés ne sont plus en Pennsylvanie. De retour au chalet. I va s'asseoir sur un des fauteuils. R a ouvert son ordinateur portable, S jette encore des coups d'œil fréquents à son téléphone cellulaire. Un temps. I observe.*

I : Parce on s'en fout, de vos conditions de travail. Rien à faire de savoir si oui ou non des travailleurs d'une usine de poulet aux États-Unis ont bel et bien été privés de pause pipi. Et si c'est vrai, de savoir si ça s'est réglé. De savoir si c'est fréquent. Comme on s'en fout un peu, aussi, des travailleurs sans-papiers de Montréal, ceux qui se lèvent à 4 h du matin pour aller s'entasser dans une fourgonnette à la sortie du métro St-Michel et être amenés dans un champ ou une usine<sup>33</sup>.

*Un temps plus court. Silence. On ne s'assume pas autour de la table. I se racle la gorge et relance la conversation.*

*I perfidement* : Peut-on refuser de travailler quand il fait si chaud ? <sup>34</sup>

*Le chœur, formé par R, S, O et L reprend. I distribue toujours les répliques, mais à distance cette fois. Tout est plus nonchalant, détaché.*

– Ça fait partie de la job.

– C’est n’importe quoi. Encore une déconvenue pour ne pas travailler.

–Tu peux toujours aller travailler ailleurs.

– Qu’ils essaient de travailler en cuisine, c’est pire.

*I s’amuse. I accélère le rythme, insuffle l’irritation.*

*I* : Le pire, c’est la grève des travailleurs de la construction<sup>35</sup>.

– C’est vrai. Tu as le droit de faire la grève. C’est ton droit. Mais viens pas nous faire chier chez nous.

– Bravo, ces gens-là ont pris la population en otage en ne voyant que leurs droits et en oubliant devoirs et responsabilités.

– Il est essentiel, pour l’intérêt collectif, que la crise actuelle connaisse rapidement sa conclusion, et qu’une situation de ce genre ne se répète plus à l’avenir.

– Ils ne m’inspirent pas tellement de sympathie s’ils travaillent à 5 h le matin. Il y a des milliers de personnes qui travaillent de nuit, les week-ends, les soirs. Les gens du milieu de la santé, du tourisme, du milieu de la restauration, des commerces pour ne nommer que ceux-ci. Donc la construction se doit d’être différente ? Ils ne sont pas les seuls à avoir de la famille.

–Toi qui travailles l’été, avec deux semaines de vacances, celles qu’on rêve d’avoir toute notre vie... qui as été à l’école moins longtemps que nous... tu veux pas travailler le samedi alors que nous, on les fait tous... plus les soirs. Et les nuits.

- Et on a pas un beau camion comme toi. Allez, construis nos maisons et arrête de te plaindre.
- Moi je travaille à Noël et au jour de l’an et tous les maudits jours fériés de ce calendrier. Est-ce que je me plains ? Non. Même si le salaire est plus petit.
- Toujours le même pleurnichage parce qu’il n’y a rien d’autre à dire...
- Ils sont déjà assez bien payés.
- La meilleure que j’ai entendue aujourd’hui. Prévoir des choses ...avoir une vie...
- Donc la solution à vos mauvaises conditions serait de baisser celles de tout le monde aussi ? C’est pas très optimiste comme solution.
- Fallait juste pas choisir ce métier-là, c’est tout, change si t’es pas content.

I : C’est formidable.

*Un temps. Bruit des doigts qui tapent, des couteaux qui coupent, des pages qui se tournent.*

R : Alooors... On fait quoi ? Voulez-vous manger dehors ? On va pas passer la journée sur nos écrans.

*Réaction d’un enthousiasme mitigé ou feint. Transition musicale, quelque chose d’approprié à la situation, quelque chose comme « Cheer up London », du groupe Slaves :*

Put another 0 in your paycheck  
Are you done digging your grave yet?  
You're dead, already, dead, dead, already

## Samedi midi — 45 heures avant le retour au travail

*R travaille sur un coin de la table. Maintenant, avec un ordinateur, on peut faire semblant de travailler. Fut un temps où il aurait été plus ardu d'illustrer une telle tâche générique. Il aurait fallu, peut-être, dans le plus simple des cas, du papier et une calculatrice beaucoup trop grosse, ou bien encore quelques tout aussi gros livres éparpillés sur la table. Aujourd'hui, un ordinateur peut suffire. Mais l'air dudit travailleur ne doit pas avoir l'air trop calme, sans quoi on le croira abruti par un flânage prolongé sur les réseaux sociaux, ni trop divertie. Un air de vague concentration suffira.*

*R jette des coups d'œil à I de temps en temps. On ne l'ignore plus.*

I : Tu travailles intensément depuis ce matin.

R : Juste un dernier message à envoyer.

I : Signes que vous êtes un workaholic, selon les workaholic anonymes : #1. Relaxer s'avère difficile. Il y a toujours une dernière tâche à accomplir avant d'avoir le sentiment que cela puisse être possible<sup>36</sup>.

R : Je veux juste que ça soit réglé. Un samedi. Je ne peux pas croire qu'on me demande ça. Il est où le respect ?

*R s'arrête. Soupire.*

I : Aléatoirement : #4. Nous sommes souvent amers face aux tâches que nous avons à accomplir alors que nous voudrions relaxer ou nous amuser. Dans ces moments, nous procrastinons, en nous vautrant généralement dans la pitié et le jugement de nous-mêmes. #5 : Notre estime personnelle est largement basée sur notre perception du regard que les autres posent sur notre performance au travail et dans d'autres moments de nos vies.

*O entre, I s'efface doucement et R ne lui porte plus attention.*

O : On te cherchait.

R : Je me cachais.

O : Pourquoi ?

R : Pour pas qu'on me pose de questions.

O : T'aurais dû trouver une meilleure cachette. Qu'est-ce que tu fais ? Y fait beau dehors.

*Respiration.*

R : Ma boss a demandé d'écrire un communiqué. J'ai pas osé dire non.

I : #3 : Nous nous sentons obligés de compléter certaines tâches, même si nous ne le voulons pas. Nous sommes trop effrayés à l'idée d'arrêter.

O : C'est un long communiqué.

R : Il y avait quelques petites choses à régler aussi. Ça sera pas long, je vous rejoins bientôt. Vous faites quoi ?

O : Rien.

R : Ca va prendre deux minutes.

*Un temps.*

O : Est-ce qu'elles sont payées ces heures-là ?

R : C'est des choses que j'aurais dû faire lundi de toute façon. Ça revient au même.

I : On évite la question.

*On évite de renchérir une fois de plus. Un temps, encore.*

O : On se demandait... vas-tu venir aux funérailles dans deux semaines ?

R : Je pourrai pas...

O : Comment ça tu peux pas? Tout le monde va être là.

R : Je peux pas... j'ai pas eu congé.

I : Mensonge.

O : Comment ça t'as pas eu congé ?



I : Il n'y a pas eu de congé d'obtenu, parce qu'il n'y a pas eu de congé de demandé. Parce qu'on a pas eu le courage de le demander, n'est-ce pas ? Parce qu'au fond, l'important, c'est de ne pas trop demander. De ne pas trop déranger son boss. C'est plus important que d'aller à l'enterrement de quelqu'un. Ça et la paie. Trois jours de salaire pour quelqu'un qui, de toute façon, n'est même plus là.

R : On manque de personnel en ce moment... C'est une période occupée... Y'a personne pour me remplacer... On a trop de travail à faire.

I : I : #16 : Nous entretenons l'illusion que les gens nous aimeraient davantage si nous apparaissions plus compétents que ne nous le sommes vraiment.

O : Tu pourrais juste appeler et dire que t'es malade. Ça serait pas la première fois que tu le ferais. Trouverais-tu ça si épouvantable de *faker* un empoisonnement alimentaire ? A le fait souvent.

R : J'suis pas à l'aise de mentir. Ils vont le savoir. Je te l'ai dit, y'a personne pour me remplacer...

I : AH ! # 6 : Nous nous considérons souvent soit comme les personnes les plus intelligentes et les plus utiles, soit les plus incapables et inutiles qui soient.

O :... mais c'est quand même pour une raison importante.

I : Tu t'étais toujours juré de jamais laisser ton travail empiéter sur ce qui était vraiment important dans la vie. Faut croire que ça a changé, ça aussi

R : Mais ça aussi c'est important! Puis vous avez pas besoin de moi.

I : Dis-le donc que ça te tente pas d'y aller.

R : C'est pas ça !

I : C'est un peu ça. C'est une excuse utile, le travail, n'est-ce pas ?

O : Tu vas regretter de pas y avoir été.

I : T'as juste une vie à vivre et tous les moments qui passent sont perdus. Du gâchis. Pour quoi au fait ? Qu'est-ce que tu fais ?

R : Tu peux pas comprendre, tu travailles même pas.

I : Rude.

O : Y'en a d'autres qui travaillent et qui ont quand même réussi à se libérer.

I : Sous-entendre : ta job est pas importante pour la société au point où ton absence engendre des problèmes pour ladite société. Bien rattrapé.

O : A va être là, même avec ses trois-quatre jobs.

R : Qu'est-ce que tu veux que je te dise !

I : Que tu admettes tes priorités ?

O : C'est quoi le pire qui pourrait arriver si tu viens quand même ?

R : Je sais pas... que je mette mes collègues dans le trouble. Que je perde ma job.

I : Vraiment ?

*Un temps.*

O : Va y avoir un sacré bon buffet. On... prendra des photos.

I : Encore un temps. Déception.

O : J'vais aller prendre l'air. Il fait si beau. Je sais pas trop pourquoi t'as accepté de venir si c'était pour passer la fin de semaine à travailler.

R : Je sais qu'il fait beau, ça fait au moins cinq fois que tu le dis. *Respiration*. Je ne vais pas passer la fin de semaine à travailler...

I : #18 : Nous avons tendance à surcharger notre horaire, croyant que les gens nous aimeront davantage si nous pouvons en faire plus en moins de temps. Y'a des rencontres de Workaholics anonymes à Verdun aussi, si ça vous intéresse.

*O sort, R se remet à travailler, I se rapproche.*

I : « Constatant qu'il n'y avait rien de naturel dans le fait de se consacrer corps et âme à un travail régulier, méthodique et efficace, Max Weber partit à la recherche des motivations particulières qui pouvaient inciter des individus à se dépenser sans compter dans un métier. De là sa fameuse thèse sur *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* établissant un lien d'affinité entre certaines conceptions protestantes et l'esprit d'entreprise<sup>37</sup>. »

*S entre et s'assoit, le regard dans le vide. R ne réagit pas.*

I : S regarde son téléphone portable à nouveau. Moment. Déception. Temps.

*Toujours pas de réaction.*

S : J'ai pas eu la job.

R : Um ?

S : La job. Je l'ai pas eue.

R : C'est pas grave. Tu vas en trouver une autre.

S : Oui. Sûrement.

*Un autre temps.*

S : J'ai juste ça à faire, chercher, de toute façon.

*Les temps s'accumulent.*

S : Au pire, j'irai porter mon C.V dans une épicerie. C'est une job.

I : « Quelque chose pour se sentir accompli... Autant qu'on peut se sentir accompli en coupant de la viande froide avec un diplôme universitaire<sup>38</sup>. »

R : Non. Tu vaux mieux que ça.

S : Faut bien que quelqu'un les fasse, ces jobs-là.

R : Ce sont des jobs pour les étudiants et les retraités.

S : Tu trouves pas que y'en beaucoup d'étudiants et de retraités, si ce sont tous des jobs pour étudiants et retraités ? Peut-être un peu trop pour que ça soit vraiment juste des jobs pour les étudiants et les retraités ? T'sais, des jobs pour des gens qui devraient techniquement pas en avoir besoin.

I : « L'image classique de l'étudiant au secondaire qui "flip des burgers" après l'école n'est plus tout à fait exacte. À cause du taux de chômage et de la relative abondance des emplois dans les chaînes de restauration rapide, des employés de plus en plus vieux entrent régulièrement dans l'industrie. Par exemple, aux États-Unis, l'âge moyen de l'employé de chaîne de restauration rapide serait de vingt-neuf ans. On fait face à une anomalie structurelle<sup>39</sup>. »

R : C'est juste pas avec ça que tu vas t'épanouir.

S : C'est vrai que t'as l'air de nager dans le bonheur.

R : Bon. Moi, je te donne des conseils, toi, tu fais ce que tu veux avec. Seigneur. Je vais aller dehors, paraît qu'il fait beau.

*Brusquement, R ferme son ordinateur et sort. Silence. Un temps. S prend son téléphone cellulaire. I se penche au-dessus de son épaule et lit :*

I : T'arrives quand ?

*Pas de réponse immédiate. Un temps. Toujours pas de réponse. S prend un livre sur la table, l'ouvre, lit. I lit toujours par-dessus son épaule.*

S : « Se détruire en travaillant. La fabrique de gens compétents pour la vie professionnelle je dis pas que j'embarque pas dans ce jeu-là mais plutôt que c'est ici que je me couche quand on suit toutes les règles il n'y a pas de vie privée et je vais travailler jusqu'à ce que celle des autres tombe en ruines car tel est le monde que j'aime haïr le travail par-dessus le travail la misère intime règne les parents tombent en ruine quand ils me regardent moi la jeunesse moi l'avenir impossible que même prendre des vacances que même la vie de famille à la fin pourra plus rien rattraper les heures supplémentaires écrasent la tête...<sup>40</sup> »

I : Mathieu Arsenault, album de finissants.

*Sonnerie. S reçoit un message texte.*

I *en lisant* : Demain. Pourquoi ?

S. *répond*. C'est court.

I *en lisant* : Ils sont lourds. Tu verras.

**Samedi soir, 9 h — Trente-six heures avant le retour au travail**

*Écrans d'ordinateurs. De télé. Regards vides. Las. On est en congé, ce n'est pas maintenant qu'on va rattraper notre retard sur nos grands classiques de la littérature, n'est-ce pas? En arrière fond, « Re-Education (Through Labour) », de Rise Against. Ça va comme suit :*

To the sound of a heartbeat pounding away  
To the rhythm of the awful rusted machines  
We toss and turn but don't sleep  
Each breath we take makes us thieves  
Like causes without rebels  
Just talk but promise nothing else

L : Voulez-vous jouer à un jeu ? On doit surement avoir Monopoly.

I : « Vous aimez dépenser ? Cédez à une envie folle de magasinage de propriétés avec cette version classique du MONOPOLY ! – À VOS MARQUES, PRÊTS... POSSÉDEZ <sup>41</sup> ».

*O fouille dans la classique armoire à jeux.*

O : Oh! Y'a le jeu de société des Recettes pompettes.

I : « Inspiré de l'émission du même nom, Les Recettes Pompettes — Le jeu fera lever votre party à tous coups ! Le but est simple : tirez une carte et réussissez le défi sinon... Réservé aux 18 ans et plus. Ne pas pratiquer avec de l'alcool<sup>42</sup> ».

L : On n'a pas la même définition de ce qui fait lever un party.

O : Sinon y'a Jour de Paye.

I : « Le jeu où ce qui compte, c'est ce qui reste ! Le JOUR DE PAYE n'arrive qu'une fois par mois, mais les événements qui peuvent nuire ou aider vos finances, eux, surviennent tous les jours. Pour ne pas crouler sous toutes vos dettes, vous serez peut-être même obligés d'emprunter de l'argent<sup>43</sup> ! »

S : Je savais pas que ça existait encore, ce jeu-là.

L : J'ai jamais compris qui voudrait jouer à ça et pourquoi.

*L se lève et va rejoindre O dans l'exploration de l'armoire à jeux.*

R : Quelqu'un qui en a pas, de jour de paie, je suppose.

*Malaise, à nouveau. Cette fois-ci, S ne se gêne pas pour faire comprendre à R que c'était vraiment maladroit, mais nous ne sommes toujours pas certains que R ait compris.*

S : Simonaque.

L : Bon, je pense que j'ai trouvé le jeu parfait.

*L dépose une petite boîte sur la table et commence à assembler le jeu, d'un air particulièrement satisfait.*

I : « Chicane dans la Cabane : Difficile de vivre ensemble dans une petite maison. Quand la pression monte, c'est la bagarre ! Essayez de garder votre personnage secret le plus longtemps possible dans la maison. Douze personnages sont dans la maison. Un seul en sortira vivant. Chaque joueur en possède secrètement deux qu'il doit faire survivre le plus longtemps possible. À votre tour vous devez soit déplacer un personnage seul dans une pièce adjacente, soit tuer un personnage dans une pièce qui en contient au moins deux<sup>44</sup>. » Ça me semble en effet parfait.

R : J'comprends pas le jeu.

L : J'comprends pas que tu comprennes pas.

S : C'est simple, tu déplaces un pion ou tu tues un pion, et tu t'arranges pour que ça soit pas toi qui meures.

*S déplace un pion d'un air distrait d'une main, tout en tapant à l'ordinateur de l'autre.*

O : C'est un peu comme les échecs pour idiots.

S : Grande polyvalence et flexibilité, sens aigu de la planification et de l'organisation du travail. Bonne tolérance au stress et capacité à travailler sous pression.

L : Ça me surprendrait qu'ils écrivent : moyenne polyvalence, sens correct de la planification.

O : La tolérance au stress a juste besoin d'être bonne pourtant.

L : Ils devaient manquer de synonymes.

R : C'est tout le temps le mien qui meurt.

S : On se demande pourquoi.

S : Très bonne connaissance des communautés culturelles à Montréal et dans la région montréalaise, incluant les communautés autochtones.

L : Vois-tu, l'ajout du très.

L : Je tue le ninja rose.

R : Non, c'est moi le ninja rose !

S : C'est ça que je disais.

R : Je joue plus, c'est n'importe quoi.

S : C'est lourd quand tu perds.

O : Laisse-nous au moins finir la partie.

S : Il s'agit d'un poste occasionnel à temps partiel (six heures et demie par semaine). Une maîtrise, pour six heures et demie.

L : C'est pas ça qui va te la rembourser.

*S reçoit un message texte.*

I : Si l'offre vous intéresse, elle est peut-être encore disponible sur votre site de recherche d'emploi préféré.

*I se déplace pour aller lire le message au-dessus de l'épaule de S.*

R : Vas-tu être maussade toute la fin de semaine à cause de ça ?

S : Ça se pourrait.

I, *lisant* : Fuck off, je m'en viens.

L : Faut pas que tu nous dises quel personnage tu as. C'est pour ça que tu perds tout le temps.

R : Vous faites exprès de me tuer ?

S, *en textant* : Ça se pourrait.



I, *en lisant* : Comment ça ?

R : On aurait dû jouer à Jour de Paye.

*S soupire et repousse l'ordinateur.*

S : J'aime la nature. J'ai pas peur du travail manuel. Je pourrais aller planter des arbres. Pis c'est plate Jour de Paye

R : Ce jeu-là aussi, c'est plate.

L : C'est le fun le jour de paie. C'est mon jour préféré.

I : Personne n'a remarqué le calembour.

S : Pourtant je comprends bien l'idée d'avoir envie d'éliminer quelqu'un dans la pièce.

I : Ou tout le monde a choisi de l'ignorer.

L : Ça fait que... on a un nouveau collègue à la job.

I : On a choisi de l'ignorer. Belle tentative.

R : De quoi tu te plains ? Tu pensais qu'avoir un diplôme garantissait aussi d'avoir une job ? Ça prend du temps, de la patience et de la persévérance. Faut être flexible, accepter de déménager dans des zones moins urbaines peut-être, être en mesure de faire des sacrifices, de se priver...

S : Dans le nord, right ?

*S reçoit un message texte, mais ne l'entend pas, ou choisit de ne pas l'entendre. Déception de la part de I.*

O et R, *mais avec différentes intentions* : Pourquoi pas ? C'est pas pire que ton idée d'arbres dans l'ouest.

I : Les derniers chiffres de Statistiques Canada démontrent que le taux de chômage chez les quinze/vingt-quatre ans est au moins le double de celui de la population générale<sup>45</sup>.

S : Y'a trop de diplômés, point. Ça devait être facile, sortir de l'université et avoir une job en conséquence quand ils étaient cinq dans une cohorte.

L : Ça, c'est une insulte à tous les jeunes qui travaillent fort et qui gagnent bien leur vie.

I : Oh ! On recommence ?

*I s'apprête à reprendre son rôle de chef d'orchestre des commentaires génériques, mais S prend la place en se levant et en s'approchant de L.*

S : Est-ce que tu sous-entends que je n'ai pas travaillé fort ?

R : C'est pas ça que tu disais tout à l'heure.

I, *tendant de reprendre le contrôle* : En 1980, il y aurait eu 800 000 étudiants dans des établissements d'études post-secondaire. Une trentaine d'années plus tard, ce chiffre tourne aux alentours de deux millions<sup>46</sup>.

L : Mais c'est vrai que y'a « trop de gens qui obtiennent des diplômes qui sont inutiles dans le monde moderne<sup>47</sup> ».

R : « Alors, comment on se sent quand on réalise que nos diplômes post-secondaires ne valent pas plus que notre secondaire cinq<sup>48</sup> ? »

En chœur, *mais avec différentes intentions (sarcasme, sérieux, avec conviction ou lassitude)* :  
La crème reste au sommet, le reste coule.

*I tente de dire quelque chose, mais S frappe la table du poing et prend la parole en premier.*

S : « Je sais ça. Que la prétendue meilleure éducation ne garantit pas une bonne job payante. Moi je vais conseiller à mes enfants de faire des études commerciales. Comme ça, ils vont pouvoir payer des taxes, travailler et profiter de la vie<sup>49</sup>. »

I et L *en même temps* : Dans cet ordre.

*Le groupe n'attend plus que I répartisse les répliques ; ils se les approprient.*

L : « Je déteste dire ça, mais c'était évident que ça allait arriver il y a vingt-cinq ans de ça. Les deux dernières décennies ont été comme regarder un très long accident de train au ralenti<sup>50</sup>. »

R : J'ai entendu parler d'un ingénieur égyptien, qui avait obtenu ses qualifications pour travailler au Québec, qui avait même lu Nelligan pour s'intégrer, mais qui ne réussissait pas à trouver un emploi même après avoir envoyé des centaines de cv<sup>51</sup>.

S : Je pense pas que c'est avec Nelligan que tu vas t'intégrer sur un chantier de construction.

I : Jugement.

S : Il n'y a plus rien qui puisse te garantir une job. Il va y avoir de moins en moins d'emplois à cause de la globalisation, internet, l'automatisation, la quête d'efficacité... C'est pourquoi certains gouvernements commencent à regarder du côté du revenu annuel garanti.

En chœur : Combien ça va coûter sur la paie d'un travailleur cette affaire-là ?

O : Si les riches peuvent avoir leur part, je suis pour.

R : On va pas payer les gens pour rien faire, quand même.

S : « Le revenu de base ne dispense pas de travailler. Il donne juste les moyens de refuser un travail ou des conditions de travail jugées indignes<sup>52</sup>. »

L : C'est les payeurs de taxes qui paient.

R : Moi je vois pas pourquoi je continuerais à travailler pour donner de l'argent à quelqu'un qui fait rien de ses journées.

O : En tout cas les Suisses ont dit non.

L : « C'est simplement une question de valeurs. Les Suisses, comme nous d'ailleurs, ont été profondément marqués par leur tradition chrétienne<sup>53</sup>. »

I et S : Gagner sa vie à la sueur de son front.

O : Payer quelqu'un à ne rien faire n'est pas du tout une valeur acceptable. Il ne s'agit pas d'une valeur chrétienne mais bien d'une question de dignité humaine<sup>54</sup>.

En chœur, *mais avec différentes intentions* : Ça va rendre les gens paresseux.

I : « Dans cette nouvelle économie, ça va être difficile pour certains de faire le passage. Il y aura de nouveaux emplois de créés. Le problème, c'est que les nouveaux emplois n'iront pas nécessairement à ceux qui ont perdu leur emploi à cause du progrès technologique. C'est là qu'on doit s'assurer d'être solidaire, qu'on n'échappe pas trop de monde dans cette transition économique qui va avoir lieu de toute façon. Ça s'appelle le maintien de la dignité des gens<sup>55</sup>. »

L : « Le monde pense qu'on va arrêter de travailler, c'est faux. Il y aurait des mères qui prendraient plus de temps pour prendre soin de leurs enfants ou des étudiants qui iraient à l'université sans se demander s'ils pourront joindre les deux bouts<sup>56</sup>. »

R : « Il y a cette idée que ça pourrait, en l'absence d'autres formes de réglementation, servir de subvention aux employeurs, qui pourraient se dire : puisque les gens ont déjà un revenu, pas besoin de les payer autant<sup>57</sup>. »

S : « La raison pour laquelle il y a trop de main d'œuvre non-qualifiée, c'est que notre économie de service au salaire minimum réduit considérablement le besoin de main-d'œuvre qualifiée. Ce qui s'en vient, c'est que les robots vont devenir omniprésents, de nos maisons à nos lieux de travail, remplaçant non seulement les emplois au salaire minimum, mais aussi les emplois spécialisés. Les taxis qui se conduisent tout seul vont marquer la fin de millions d'emplois de chauffeurs de taxis, Uber va s'en doute faire la moitié de cette transition. On pourrait parler des robots encore et encore. Les gens vont préférer désencombrer leur vie des interactions humaines complexes, préférant, à la place, partager leur vie avec des robots<sup>58</sup>. »

L : Tu penses ? Tu penses que les gens ne vont plus vouloir travailler ? Tu penses que c'est la seule raison qui garde le monde occupé, le salaire ?

R : Qui aime pas les robots. C'est notre futur. On jour on aura une femme de ménage robot.

L : Ou un homme.

*I distraitement:* Le mot « robot » vient d'une pièce de théâtre populaire de 1921 écrite par un Tchèque, Karel Capek, à propos d'une usine qui produit des robots, du mot tchèque robota qui signifie travail forcé, qui entreprennent de détruire l'humanité.

L : À la job, y'ont acheté un robot.

I : Oh !

*Tout le monde s'est tu. I regagne de l'intérêt. Le silence est soudainement très salvateur. Un petit temps, le temps de l'apprécier.*

O : Quel genre de robot ?

L : C'est plus un bras qu'un robot complet.

*I dramatique:* C'est ce qu'on craignait. « La perspective d'une société de travailleurs sans travail, c'est-à-dire sans l'unique activité qui leur reste. Sans l'ombre d'un doute, rien ne pourrait être pire<sup>59</sup>. »

L : Y'est pas mal plus précis qu'un être humain, disons. Plus précis que moi. Je pensais pas que ça pouvait me déranger de ne plus devoir faire la même chose dix heures par jour, tout le temps. « Ça ressemble à une mante religieuse. Ça se promène de place en place, ça dépose un truc là, ça revient à sa place de départ, prêt pour une autre voiture. Ça ne se fatigue pas, ça ne sue pas, ça ne se plaint pas, ça ne manque jamais de journée de travail. Et ça n'achète pas de voiture, non plus. Mais ça je suppose que c'est quelque chose que la compagnie ne comprend pas<sup>60</sup>. » C'est Gary Bryner qui a dit ça.

I : Ce que tu fais pourrait disparaître. Est-ce que ça te fait peur<sup>61</sup> ?

*I regarde les autres, un à un, puis s'avance à l'avant-scène pour confronter aussi le public. R a repris l'ordinateur.*

I : C'est jusqu'à trente pour cent des emplois qui sont susceptibles d'être automatisées par la robotique et l'intelligence artificielle d'ici 2030 au Royaume-Uni. Trente-huit aux États-Unis. Vingt-et-un au Japon. Mais dans la plupart des cas, on parle plutôt d'un changement de nature de l'emploi que d'une suppression directe. « Les télémarketeurs, les comptables, les commis de la vente au détail, les rédacteurs techniques et les agents immobiliers seraient les premiers, les ingénieurs, les membres du clergé, les entraîneurs et les dentistes, les derniers<sup>62</sup>. » Y'a-t-il des comptables et des commis de la vente au détail dans la salle ?

L, *qui continue comme si personne ne l'avait interrompu* : Pour l'instant, faut quelqu'un pour s'occuper du robot. Vérifier sa pression, son huilage, je sais pas, des choses comme ça. Des choses de robot. Je leur ai dit que je pouvais faire ça, mais ils vont peut-être finir par trouver un autre robot pour entretenir le robot. « Si les gens ne se tiennent pas debout, s'ils ne se battent pas, ils deviennent des robots, eux aussi<sup>63</sup>. » Je le sais que c'est pas nouveau. Que ça fait longtemps qu'on en parle, et que ça fait longtemps que ça change rien. Je veux dire, on les démontise, on fait des films qui parlent de robots qui prennent le contrôle de la Terre... Mais

pendant ce temps-là tout le monde fait ses quarante heures, si c'est pas plus. C'est peut-être pas nécessaire. J'veux dire, ça devrait pas être nécessaire. Ça fait longtemps qu'on nous dit que ça pourrait ne pas être nécessaire. Je veux dire, « la semaine de vingt heures est possible de nos jours. Qu'est-ce que vous croyez qu'il va se passer si, pour une année, on l'essayait, et donnait à tout le monde des semaines de 20 heures seulement ? Les intellectuels disent toujours qu'il y a peut-être des Lord Byron, des Walt Whitman, des Roosevelt, des Picasso potentiels qui travaillent dans la construction ou dans des usines. Mais je ne crois pas qu'ils y croient. Je crois qu'ils ont plutôt peur des Hitler potentiels, des Staline potentiels qu'il pourrait aussi y avoir. Les gens au pouvoir ont peur de l'homme qui a du temps libre<sup>64</sup> ».

S : C'est qui ça, les intellectuels ?

L : Les gens au pouvoir. Les gens qui dirigent.

S : Ah. C'est pas le qualificatif que j'aurais utilisé pour les décrire.

L : C'est pas ça l'important. Ma grosse question c'est : est-ce qu'on va être heureux ? Je tire beaucoup de fierté de ce que je fais. Est-ce que ça va être pareil, avec juste vingt heures par semaine ?

I : Dans les années trente, Keynes pensait déjà à la semaine de quinze heures : « Mais il n'y a pas encore de pays et de gens, je crois, qui puissent aspirer à une aire de loisirs et d'abondance sans crainte. Parce que nous avons été entraînés trop longtemps à lutter sans profiter<sup>65</sup>. »

S : Je sais même pas si on lutte encore contre quoi que ce soit.

*Ils quittent, un par un. Il ne reste que L, jouant distraitement avec un pion. I retourne s'asseoir, peut-être avec les pieds sur la table, peut-être en fumant, et jette un coup d'œil à l'ordinateur abandonné par R, comme un vieil ami dont la compagnie nous est temporairement mais farouchement amère. Lumière tamisée de fin de soirée abandonnée.*

L, *lisant* :

**Google/Recherches associées**

la robotisation du travail va-t-elle tuer l'emploi

les robots dans le monde du travail

robotisation et emploi

robotisation définition

robotisation et chômage

avantages et inconvénients de la robotisation

impact économique des robots.

will robots take my job

Est-ce que les robots vont voler mon emploi ?

*O passe.*

O : Pas encore au lit ?

L : J'ai pas sommeil.

*O prend un verre d'eau.*

L : Tu leur as pas encore dit.

O : Non.

*Temps.*

O : J'attends qu'on soit tous là.

*O sort. I prend un livre sur la table. L lit à haute voix, doucement, de moins en moins fort, même :*

L : « Toute ta tabarnac de vie à faire la même tabarnac d'affaire en arrière de la même tabarnac de machine ! Toute ta vie ! T'es spécialisé, mon p'tit gars ! Remercie le bon Dieu ! T'es pas

journalier ! T'as une job steadée ! Le rêve de tous les hommes : la job steadée ! Y'a-tu quequ'chose de plus écœurant dans'vie qu'une job steadée ? Tu viens que t'es tellement spécialisé dans ta job steadée, que tu fais partie de ta tabarnac de machine ! C'est elle qui te mène ! C'est pus toé qui watches quand a va faire défaut, c'est elle qui watche quand tu vas y tourner le dos pour pouvoir te chier dans le dos, sacrement<sup>66</sup> ! » Ah !

I : C'est dans une vieille pièce. C'est un peu connu, mais c'est vieux. Quelque chose à propos de la classe ouvrière urbaine des années soixante.

*L ferme le livre et quitte. I profite de la solitude quelques instants, puis, reprend l'ordinateur et se met à écrire tout en parlant. A, qui vient tout juste d'arriver, l'observe.*

« ... plutôt que de parler d'une reproduction mécanique de valeur travail, nous inclinons à penser que, si le travail est resté aussi important comme dimension de l'accomplissement de soi, c'est qu'il est toujours considéré comme un devoir important, voire comme une vocation. À notre sens, le changement a porté davantage sur les motivations poussant à l'exercice de ce devoir que sur la conception même du travail comme devoir et comme vocation. Il s'agissait et s'agit toujours non plus de réussir son existence dans l'au-delà, mais de réussir son existence ici-bas.

Aujourd'hui, on assiste à une seconde sécularisation du travail. Si la première sécularisation a fait passer la conception du travail de la quête d'un salut religieux à la quête d'un salut séculier, cette seconde sécularisation est plus radicale : elle remettrait en cause l'idée même du travail comme vocation, elle déconnecterait le travail de l'accomplissement de soi<sup>67</sup>... »

*Fin de la première journée de la fin de semaine. On peut entendre « Hard Day's Night », des Beatles, accompagner l'arrivée de A et bercer tout ce beau monde à travers la nuit.*

It's been a hard day's night  
And I've been working like a dog  
It's been a hard day's night  
I should be sleeping like a log



## **Dimanche matin, 9 h - 24 heures avant le retour au travail**

### **Escape from the man cage<sup>68</sup>**

*S et R., accroupis, les yeux bandés. S semble imiter un félin. Un chat ? Un lion ? Nous ne sommes pas certains, nous vous laissons le choix de votre félin de prédilection. L'autre ressemblerait davantage à une espèce de singe — encore une fois, entre macaque et chimpanzé, nous ne donnons aucune indication. L'Homme-singe s'est éloigné de l'Homme-félin en roulant sur le sol. L'Homme-félin attend et guette aveuglément sa proie immobile.*

I : Ce pourrait être : « La Californie, par un bel après-midi de septembre, l'air est frais, le soleil est doux. Deux hommes accroupis les yeux bandés<sup>69</sup>. » Une assemblée les regarde.

O : *Aux hommes (mais ce pourrait aussi être des femmes) accroupis* : il faut vous imaginer comme un animal, il faut penser comme un animal. Utilisez vos sens comme un animal. Sentez l'autre. Entendez la présence de l'autre ! Vos sens, votre instinct ont été si longtemps engourdis par votre travail de bureau, par vos téléphones intelligents !

*S et R ne bougent toujours pas. L'assemblée les regarde néanmoins, comme s'il s'agissait là du spectacle le plus significatif et enrichissant qui soit. O semble devenir mal à l'aise, puis regagne confiance.*

O : La manière dont on fait les choses les plus banales reflète la manière dont on fait tout le reste.

I : Mais nous ne sommes pas en Californie et ceci est une reconstitution d'une fin de semaine de coaching réservée aux hommes. « Pour la modique somme de 3000 \$ vous pouviez apprendre à faire un feu, à traquer des bêtes sauvages, et à mettre le doigt sur ce qui vous empêchait d'être véritablement heureux<sup>70</sup>. »

L : C'est cave.

O : C'est super tendance. Et là, c'est gratuit.

L : C'est surtout drôle.

A : Je sens tellement que j'arrive au bon moment.

I : Considérez la façon qu'ils ont d'être accroupis. Considérez la façon qu'ils ont de se chercher, de s'attendre. C'est aussi la façon dont ils vivent<sup>71</sup>. À ce qu'il paraît.

O : Hein ? T'es là depuis quand ?

A : Hier. Vous dormiez. Vous vous êtes couchés tôt. Moi qui pensais que vous alliez fêter jusqu'au matin.

L : Ça doit être parce qu'on n'a pas joué aux Recettes Pompettes.

O : Tu travaillais pas jusqu'à tard ?

A : Oui, mais j'ai démissionné.

O : Hein ? Pourquoi ?

R : Après, on est censé faire quoi ?

O : Je sais pas moi. Tu te doutes bien que j'ai pas assisté à ce séminaire là.

L : Faut-tu être riche et malheureux pour mettre trois mille dollars pour aller apprendre à faire un feu dans le bois.

A : Faut surtout être fuckin' brillant pour réussir à embarquer des gens là-dedans.

*R se relève et enlève son bandeau.*

R : J'arrête. C'est n'importe quoi. J'me sens pas plus connecté(e) à quoi que ce soit. Ou déconnecté (e). Whatever.

I : Reste que ces séminaires marchent vraiment bien. Ou marchaient. Je sais plus.

R : Aurait pas fallu faire ça dehors de toute façon, pour reconnecter avec la nature ?

S : Ouais, mais là il pleut.

O : R stresse à cause de son travail, S stresse à cause du manque de travail, et L déprime pour une histoire de robot.

A : Et c'est avec ça que tu voulais leur changer les idées ?

O : J'essayais de me rendre utile.

A : Voulez-vous un verre ? Il me semble qu'on a besoin d'un verre. Je prendrais un verre.

S : À cette heure-là ?

A : L'heure, c'est juste une excuse. À l'âge que t'as, tu peux manger ton dessert avant ton souper, et tu peux boire à l'heure que tu veux. Surtout un dimanche. Mais on peut rajouter du jus d'orange pour rendre ça acceptable.

*A sort de son sac de petites bouteilles d'alcool divers. Des mignonettes qu'on dit.*

A : Ils ont rénové une partie des chambres de l'hôtel. Maintenant, tu as de grandes douches vitrées et des matelas qui pèsent une tonne. Il y a déjà des filles qui se sont fait mal. On a la même job, les mêmes heures, pour plus d'efforts. Quand on va là, on pleure nos vies.<sup>72</sup> Mais au moins, on se prend quelques shooters avant de commencer. Ça aide.

L : L'idéal « c'est de parvenir à un moment donné à ce que les serveurs appellent le "rythme" et les psychologues, un "état flottant", où les signaux passent directement des organes sensoriels aux muscles, sans passer par le cerveau — état pendant lequel un vide tout à fait zen se met en place<sup>73</sup>. »

*R sort aussi quelques mignonettes de son sac.*

R : Ça peut être vraiment plate, une réunion. Ça aide.

O : C'est pour ça que t'as démissionné?

A : Pas à l'hôtel. Ailleurs. Parce que c'est une job de marde et que j'en ai pas besoin. Ben, pas à ce point-là. Avec l'augmentation du salaire minimum, le boss a annoncé qu'il allait devoir transformer notre demi-heure de pause payée en deux quinze minutes non-payés. En plus, ils vont couper des postes mais quand même octroyer de généreux bonus au patron à la fin de l'année. Son bonus, c'est le double de mon salaire. Pis comment tu penses qu'il a réussi à faire un si bon chiffre d'affaire ? Qui les a vendues, ses affaires, tu penses ? C'est une compagnie qui ne me respecte pas.

I : « C'est par la convention qui se fait habituellement entre ces deux personnes [l'ouvrier et le propriétaire du capital], dont l'intérêt n'est nullement le même, que se détermine le taux commun des salaires. Les ouvriers désirent gagner le plus possible ; les maîtres, donner le moins qu'ils peuvent ; les premiers sont disposés à se concerter pour élever les salaires, les seconds

pour les abaisser. Cependant, l'intérêt particulier de ceux qui exercent une branche particulière du commerce ou de manufacture est toujours, à quelques égards, différent et même contraire à celui du public. Toute proposition d'une loi nouvelle ou d'un règlement de commerce qui vient de la part de cette classe de gens doit toujours être reçue avec la plus grande défiance, et ne jamais être adoptée qu'après un long et sérieux examen, auquel il faut apporter, je ne dis pas seulement la plus scrupuleuse, mais la plus soupçonneuse attention<sup>74</sup>. »

A : Anyway, c'était pas une job d'humains.

L : Comment ça pas une job d'humains ?

A : Une machine pourrait le faire. C'est ça qu'on me dit toujours. Ben qu'elle le fasse, moi je vais pas me faire chier plus longtemps pour ce salaire là. Ça fait que : aux vacances !

*Demi-sourires de la part de tout le monde. Tout le monde toast en direction de quelqu'un d'autre.*

L : Aux robots !

S : À ta job !

R : À la job que t'as pas eue.

A : Je peux peut-être te faire rentrer à l'hôtel. Le salaire est meilleur, et le boss a de l'allure, là au moins.

S : C'est pas une vraie job selon R.

R: Prends le pas mal. C'est juste que c'est un emploi qui demande pas tant de qualifications, c'est tout... Pis que c'est pas ça que S voulait faire en entrant à l'université pis que c'est dommage.

A : Je le prends pas mal.

*A avale pourtant cul-sec sa mignonette.*

A : « Ça importe pas ce que tu fais – flipper des burgers, travailler comme comptable, travailler dans la construction – tant et aussi longtemps que tu t'entends bien avec tes collègues, que tu peux être toi-même, le neuf à cinq a plus tant d'impact<sup>75</sup>. »

O : C'est quoi, pour toi, une vraie job ?

I : Tous les commentaires suivants proviennent de reddit<sup>76</sup>. Nous considérons avoir gagné en spontanéité ce que nous avons perdu en crédibilité.

A : Tout ce qui te donne un salaire est une vraie job pour moi.

R : Ma définition personnelle d'une vraie job, c'est un travail temps plein dans lequel tu as des responsabilités définies, des dates limites, dans laquelle tu reçois des évaluations régulières de ta performance.

S : Temps plein, au moins 50 000 par an avec avantages sociaux.

L : Une vraie job, pour moi, c'est une carrière.

O : Une job, c'est quelqu'un qui te paie pour faire quelque chose. Une carrière, c'est quelque chose à quoi tu aspires.

A : J'ai jamais su ce que je voulais faire dans la vie. Je sais que mon père, lui, a toujours su. Il nous disait qu'à cinq ans (on a toujours cinq ans dans nos histoires d'enfance), il avait vu un avion passer dans le ciel, et qu'il avait su que c'est ça qu'il voulait faire. Je me rappelle : Quand j'étais enfant, il partait plusieurs mois, revenait plusieurs mois, et ainsi de suite, suivant les saisons, comme un oiseau migrateur. Il était content de revenir à la maison : il l'était encore plus quand il était sur le point de retourner travailler. Il tournait en rond dans la maison, il devenait impatient. C'est ce qu'on se disait. J'ai grandi avec l'idée qu'il vivait pour ce travail-là, *que ce travail-là avait modelé jusque dans les moindres traits de sa personnalité*. Son impatience. Sa brusquerie. Son habitude de mesurer le risque inhérent à chaque chose. Son rythme. Son élan. Tout était correct, tout était normal, parce que c'est comme ça que fonctionnait un pilote. J'ai toujours regardé sa passion avec jalousie. Moi aussi, j'attendais l'appel de la vocation, le grand moment d'illumination. Je l'ai jamais eu. J'ai jamais rien aimé assez.

S : De toute façon, ce n'est pas vraiment important ce que tu fais réellement. Tout ce qui compte, c'est le titre qui va avec. Ça te donne de l'importance. Ça fait croire aux autres que c'est important. Parce qu'au final, tout se ressemble. Tout est une question de routine. Tout est une histoire de mode, et les modes changent.

R : S'il fallait résumer ce qu'on fait chaque jour en termes de tâches...

I, *soudainement très enthousiaste* : Oh oui, oh oui, faites-le !

*I qui se prend pour un animateur de match de boxe ou de rap battle* : Attachez votre tuque, préparez-vous, parce que c'est l'heure du Concours de jobs à la con. Êtes-vous prêts ? Êtes-vous prêts ? Pour les dizaines qui nous écoutent, et les centaines qui nous lisent, depuis la scène même de ce théâtre prestigieux, mesdames et messieurs, c'est parti.

## Concours de jobs à la con<sup>77</sup>

*Le groupe s'est levé. I, en son centre, s'efface après avoir lancé la joute. Les répliques vont s'enchaîner, lancées de plus en plus rapidement, de plus en plus fort, avec de plus en plus d'intention.*

Je suis payé :

À terroriser des gens.

À crier sur des enfants.

À servir le café à des célébrités.

À réparer les problèmes de gens fâchés.

À lever des choses lourdes.

À mettre des choses en feu.

À faire exploser des choses.

À surveiller des gens toute la journée.

À empêcher les patients/employés de se faire du mal.

À faire affaire avec des idiots.

À écrire des mots que personne ne lit jamais.

À vendre des souliers à des enfants ingrats.

À rester debout à feindre des émotions.

À faire ce que le boss dit de faire.

À faire la même chose toute l'ostie de journée.

À appuyer sur des boutons.

À rien faire.

*Ils renchérissent.*

–Ma job me fait détester tout le monde. Les clients sont la cause de mon problème d'alcool.

–Ma job : Tellement. Pire. Que. La. Tienne.

–Ma job ? Tant... de....tacos.

–Ma job, c'est là où les rêves vont mourir.

– Parfaitement incroyablement aliénante et inutile.

–Fatigante, ennuyante, stressante.

–Pourquoi j'ai choisi ça ?

–Collecter, compter, m'asseoir.

–Prendre. Poser. Prendre.

– Saluer. Sourire. Mentir. Conseiller. Saluer. Sourire. Mentir. Conseiller.

–Collecter, compter, m'asseoir.

–Prendre. Poser. Prendre. Poser. Prendre. Poser. Prendre. Poser. Prendre. Poser.

– Assis dans un cube.

Beaucoup de choses à finir.

Plutôt, ce haiku.

*La personne qui clôt le concours avec son haïku fait une petite révérence. L interrompt les applaudissements en parlant.*

L : Quelqu'un m'a déjà dit : « On s'empêtre dans une division de noms, de niveaux d'éducation, de nature du travail, mais on oublie que nos vies changeraient drastiquement si on perdait nos jobs<sup>78</sup>. » Voilà. C'est aussi simple que ça.

I : « Le Travail, comme l'Univers, comme la Raison, ne revêt des formes pures et régulières qu'autant qu'il est groupé, composé, sérié dans sa division. Fractionné en parcelles infinitésimales, ou réduit à ses derniers éléments, le travail est, pour celui qui l'exécute, chose inintelligible, abrutissante, stupide<sup>79</sup>. »



A : Tu perds. Tu bois.

### **Prélude à la soirée**

*Comme une conversation anodine autour du feu, ou autour du four. On prend l'apéro avant de préparer à souper. On renchérit plus doucement que quelques instants auparavant.*

I : La plupart des gens en sont venus à se définir par leur travail — se réduisant eux-mêmes à n'être que des robots économiques. C'est le triomphe du « faire » sur le « penser ».

A : Les gens pensent qu'ils sont ouverts, mais ils ne le sont pas<sup>80</sup>.

S : Une fois, on était en vacances....

I : mise en situation numéro 1 :

### **Portrait d'un travailleur anonyme ivre dans un comptoir de Shish-kebab à Rugeley.**

**Âge :** Inconnu. Probablement plus jeune qu'il n'en a l'air.

**Espérance de vie :** Résignée. Probablement moins longue qu'elle n'aurait dû l'être.

A : Nous sommes en vacances. Nous sommes en voyage. Nous participons à une compétition sportive. Nous sommes jeunes, nous avons le teint lumineux, les yeux qui brillent. Nous sommes en amour. Il vient de terminer sa journée de travail. Il porte encore son dossard orange fluo. Il a le teint sale, les yeux ailleurs. Il est énervé. Non, pas énervé. Juste : à fleur de peau. Et probablement ivre.

Travailleur anonyme ivre dans un comptoir de Shish-kebab à Rugeley (nous apercevant) :  
Qu'est-ce que vous faites ? C'est quoi votre travail ?

Nous, jeunes sportifs en voyage : J'étudie. Littérature française.

Moment. Jugement. Temps.

Travailleur anonyme ivre dans un comptoir de Shish-kebab à Rugeley : Je travaille en environnement. L'amianté.

Nous : C'est pas dangereux ?

Le commis du comptoir de Shish-Kebab (entrant dans la conversation après avoir observé la scène un moment, incertain de l'issue de la conversation et du degré d'animosité du travailleur anonyme ivre) : Vous avez des masques, right ?

Travailleur anonyme ivre dans un comptoir de Shish-kebab à Rugeley : Ouais. Mais on les enlève tout le temps. Fait trop chaud.

I : Le commis du comptoir de Shish-Kebab lui tend son sandwich. Le travailleur anonyme ivre quitte le comptoir de Shish-Kebab de Rugeley et disparaît.

L : Il s'est probablement senti plus jugé que vous, dans le fond.

R : Des fois, j'ai l'impression que c'est comme un concours.

I : Mise en situation #2 :

I : Tu croises une vieille connaissance dans la rue. Un ex. Ou votre Némésis. Cette personne qui vous ressemble, mais en mieux. Vous allez parler de votre travail. Comment allez-vous parler du vôtre ? Avec fierté ? Gêne ? Complète indifférence ? En laissant entendre que c'est temporaire ?

A : Je l'ai vue la déception. Je l'ai entendue. Je l'ai comme pressentie. Suffisait que ce que je compte faire de ma vie corresponde pas tout à fait à ton idée d'une carrière souhaitable.

I : À moins que ça soit comme ça que tu te sentes.

A : C'était surtout gênant vu ce que je portais.

R : Je suis à l'abri de ça. La magie du veston.

I : De toute façon, toi, on ne te demande même pas comment va ta carrière, on te demande comment ça va avec ton chum pis c'est pour quand les enfants.

A : La prochaine fois qu'on me demande ce que je fais, je dis que je suis concierge slash coach de vie slash photographe slash réceptionniste.

I : Le phénomène des slasheurs, ou « comment donner un sens à la précarité professionnelle<sup>81</sup> ».

A : Plus t'en fais, plus ça impressionne les gens.

R : On va pas te juger si tu...

*R se tait, réalisant que, bien sûr, on allait juger.*

I : Tout le monde juge. Juges-tu ? Si je te dis que <sup>82</sup>:

- Je suis soigneuse animalière en laboratoire. Oui. On fait des tests sur des animaux.
- Je suis ingénieur agronome. J'ai travaillé pour Bayer et Monsanto.
- Mais tout le monde est heureux des exploits de la médecine.
- Je suis gynécologue. Je fais en moyenne seize avortements par semaine.
- Mais tout le monde est heureux d'acheter de la bouffe.
- Je suis PDG d'une compagnie qui a renvoyé des centaines de gens avant de s'octroyer un généreux bonus.
- Je suis avocate criminaliste. Je défends les « méchants ». Les violeurs, les pédophiles, les meurtriers...
- Je suis éditeur de vidéos pornos.
- Je travaille dans une compagnie de tabac.
- Je suis parent au foyer.

I : Mise en situation #3 :

O : Je pense que « quelqu'un qui travaille pour gagner sa vie est plus important que quelqu'un qui ne le fait pas. Ce qu'il fait est important pour la compagnie pour laquelle il travaille. Ce que je fais est seulement important pour cinq personnes. »<sup>83</sup> Je suis sûre que je ne suis pas la seule à penser ça. Ou peut-être. Je regrette pas. Mais je ne le referais pas. Je suis fière d'avoir eu autant de temps avec mes enfants. Mais là... là je trouve le temps long. Il est temps que j'aie autre chose, autre chose juste à moi.

**Dimanche soir, 21 h - 12 heures avant le retour au travail**

*Ils finissent de manger. Ils en sont peut-être au dessert, porto-fromage ou moscato bon marché — gâteau McCain selon votre accord préféré. A a l'ordinateur et se cherche des vols au rabais sur internet. Cette fois, c'est « Rox in the Box », des Decemberists, qui joue. Plus doux.*

And you won't make a dime  
On this gray granite mountain mine  
Of dirt you're made and of dirt you will return

So while we're living here  
Let's get this little one thing clear  
There's plenty of men to die, you don't jump your turn

L: Lui as-tu dit que ta blonde allait avoir un enfant ?

R : Pas encore...

O : Bravo.

R : J'allais le faire, j'étais dans son bureau, on jasait, et il s'est mis à parler des deux congés de maternité qu'il venait tout juste de donner, et là, il m'a dit songer

R et I *en même temps* : « À préférer des candidats masculins lors des prochaines embauches, histoire de s'éviter l'épineuse gestion des congés de maternité<sup>84</sup>. »

O : C'est dégueulasse.

A : En même temps, on peut pas vraiment dire qu'il manque d'êtres humains sur la planète. Qu'il existe des obstacles à la reproduction, c'n'est peut-être pas une mauvaise chose...

I : J vous jure que quelqu'un a déjà écrit ça aussi pour vrai. Sauf que quelqu'un d'autre a aussi écrit que d'ici la fin de la décennie, on ferait face à un flagrant manque de main d'œuvre. Mais dans quel domaine et pour quel salaire, c'est une autre histoire, évidemment.

S : C'est pas juste une question de congés de maternité, c'est une question de conciliation travail-famille, point. Les pères aussi veulent passer du temps avec leurs enfants. C'est peut-être juste la réalisation que y'a pas juste le travail, dans la vie.

A : Personnellement, j'ai juste pas le temps pour des enfants en ce moment.

O : C'est correct aussi.

*A clique. Air de satisfaction. A ferme l'ordinateur portable et prend une gorgée de vin.*

A : C'est fait !

R : Quoi ?

A : Je pars deux semaines à Barcelone en août.

R : Ah...

O : Comme ça ?

S : Tu viens de décider ça la ?

R : Tu vas pouvoir prendre congé ?

L : Y'en a qui sont chanceux.

I : Ce que vous êtes sur le point d'entendre aurait un nom pour le désigner.

R : Ça doit être le fun de pouvoir profiter de la plage en paix.

I : Le « vacation shaming<sup>85</sup> » consiste à laisser entendre à son collègue qui prend des vacances que tout le travail supplémentaire repose dorénavant sur ses épaules et qu'on le remercie sarcastiquement pour ça. Aux États-Unis, ça serait pratiqué par 42 % des (attention, mot-clé dramatique) milléniaux. Si ça a un terme, c'est que ça doit exister.

A : Tu devrais venir, ça te ferait du bien, tu vas finir par te tuer au travail, pis je sais pas si t'es aussi agréable avec tes clients et tes collègues qu'avec nous, mais si oui...

R : Ça me stresse trop prendre des vacances.

A : En fait, vous devriez tous venir.

O : Je sais pas si je peux.

A : C'est une question d'argent ?

O : Non... c'est que... je me suis trouvé une job... Je suis à mon compte, en quelque sorte... mais j'imagine que si je pars maintenant... ben, je suis un peu en train de bâtir ma clientèle... mais je pense pas que vous allez pouvoir comprendre.

S : Vas y, rendu à ce point-là...

*Un temps.*

O : Ça fait pas longtemps que je le fais. Au début, c'était juste par curiosité, mais je pense que je suis pas pire là-dedans, je pense que j'ai beaucoup d'empathie, que les gens sont à l'aise avec moi... et j'ai envie de continuer à le faire...

I : Vas y. Dis-leur ce que tu fais.

O : J'ai commencé à être un... je sais pas s'il y a un terme en français... en anglais, c'est un snuggle buddy...

*Temps. Silence.*

I : Des « câlineurs professionnels ». Des gens contre qui se blottir. Platoniquement. Mais pas gratuitement.

O : Ce sont des gens qui ont juste besoin de compagnie. D'affection. Je sais c'est...

S : Weird en criss.

A : Dans le fond, c'est genre....de la prostitution asexuelle ?

O : Non mais c'est légal. Je pense... Je paie mes taxes, je fais comme tout le monde. Finalement.

L : Non, tu fais pas comme tout le monde.

O : Tu veux que je fasse quoi ? que je fasse du neuf à cinq, ça, c'est comme tout le monde ?  
C'est ça qui te ferait plaisir ? Que je me trouve une job comme...

I : Caissière dans un supermarché. Dans une chaîne de restauration rapide. Gâtez-vous, et dénigrez ici le « petit emploi » de votre choix. Toute job que vous qualifierez de job temporaire, de job étudiant, etc., etc., etc. Allez-y. Ayez pas honte. Il doit bien y en avoir quelques-uns parmi vous qui pourraient écrire, un soir, après une grosse journée au travail, ou peut-être même un dimanche, entre deux verres de limonade : « Le travail dans les chaînes de restauration rapide, c'est fait pour les jeunes et les retraités. Pas pour les adultes qui ont fait de mauvais choix dans la vie. » À moins que vous ne l'ayez déjà dit ? Bien sûr qu'on l'a déjà dit.

A : Ça fait vraiment plaisir de voir que vous estimez autant ce que je suis.

I : Ce que tu es ou ce que tu fais ?

S : Toi c'est pas pareil.

L : C'est en attendant.

A : Y'a un moment où tu réalises que c'est peut-être pas tant « en attendant » que ça quand ça fait 10 ans.

L : Y'est jamais trop tard

S : Tu pourrais retourner à l'école... Y'a plein de programmes de réinsertion sociale.

O : C'est sûr ! Tu as trouvé une belle job gratifiante et payante grâce à l'école, toi...

I : On commence à tourner en rond.

S : Payante peut-être pas. Gratifiante... quand j'en aurai une, j'espère, oui.

A : « Il faut quelqu'un qui travaille dans le commerce, quelqu'un dans la vente au détail, quelqu'un dans l'éducation. Il n'y a pas de honte dans une job parce qu'une job, ça rend un service, peu importe le service<sup>86</sup>. »

O : Ça devrait pouvoir s'appliquer à moi aussi.

I : « Ce dont on ne se rend pas compte quand on commence à vendre son temps à l'heure, c'est qu'on vend en réalité sa vie<sup>87</sup>. »

R : Moi au moins je charge cher.

L : De toute façon, les programmes de réinsertion sociale, pour ce que ça vaut...

*I les interrompt. La lumière diminue peu à peu sur le groupe qui bouge de moins en moins, comme meurt tranquillement une conversation qui n'était destinée à aller nulle part de toute façon. I perd un peu de l'assurance qui l'animait jusqu'à présent, devient modeste, intime.*

I : « Peu importe à quel point le programme de réinsertion sociale est efficace, l'idée que les gens devraient être infiniment malléables pour se plier à chaque changement du marché de l'emploi n'est probablement pas réaliste, et très certainement peu respectueuse des talents et des personnalités des gens. Dans le début des années quatre-vingt-dix, j'avais partagé une pizza avec un mineur au chômage à Butte, dans le Montana (en fait, il n'y a pas d'autres catégories de mineurs, à Butte). Il était dans la cinquantaine, et il a ri quand il m'a dit qu'on lui avait suggéré d'aller chercher un diplôme en soins infirmiers. Je n'ai pas pu m'empêcher de rire aussi – pas parce que c'est un métier traditionnellement féminin, mais parce que l'idée qu'un homme, dont l'outillage quotidien avait été constitué de pics et de dynamite, pourrait changer si radicalement et rapidement sa relation au monde. Ce n'est pas surprenant, maintenant, que les cols bleus aient choisi Trump plutôt que Clinton, alors que le premier leur offrait de leur ramener miraculeusement leur ancien travail, plutôt que de les réintégrer au marché du travail<sup>88</sup>. »



## Prélude au matin

*I est déjà sur scène et joue avec ce qui traîne sur la table. O entre. Café, verre d'eau, mots croisés. Gorgée, coup de crayon, coup d'œil à l'horloge, pause. Sentiment de calme avant la tempête.*

I : Cinq heures du matin parce que la maison dort encore. Cinq heures du matin parce que ces quelques heures sans soleil lui appartiennent encore. Déjeuner. Une toast, un café, un verre d'eau et le silence, pendant que les autres dorment encore, avant que les autres ne se réveillent, avant que les autres ne fassent du bruit et que les autres exagèrent le temps raisonnable d'utilisation d'une salle de bain quand on vit à plusieurs.

*Le temps passe. Personne ne se lève.*

## Lundi matin, 7 h — Deux heures avant le travail

*Cocoricoooo cocoricoooo (un coq se met à chanter.)*

*Puis : Iiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii (un réveille-matin se met à sonner). Iiii iiii iiiiiii iiii iiiiiii iiii (les minutes continuent à défiler, le réveille-matin sonne encore) Iiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii (une nouvelle sonnerie s'ajoute à celle en cours) pam palapampam iiii iiiiiii iiiiiii pam palapam pam iiiiiiiiii iiiiiiiiii pam palapapam (puis encore une autre, et ainsi de suite) tadadadadada tadadadadada tadadadadada iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii iiiiiiiiii pam palapapam pam pala... (vous comprenez l'idée). Simultanément, I, à travers le chaos :*

I : Un cri strident dans l'épaisseur de la nuit. Une cacophonie soudaine pour tirer le dormeur de la langueur de ses rêves. Ce fut d'abord le coq des campagnes, celui qui avait encore la décence d'attendre que le soleil soit levé. En fait, les coqs chantent tout le temps, mais j'aime l'image. Puis ce furent les cloches des villes et villages. Pendant la révolution industrielle, en Angleterre, quelqu'un venait cogner à votre fenêtre, le matin, afin que vous ne soyez pas en retard à l'usine.

Une dénommée Mary Smith aurait utilisé une sarbacane en caoutchouc et des petits pois. Avouez maintenant que le réveille-matin selfie-sourire vous fait de l'œil.

*Fin des sonneries.*

*Les travailleurs émergent de leur sommeil et vaquent à leur occupation matinale préférée : boire du café, stimuler la bonne humeur en se dandinant au rythme d'une chanson trop joyeuse, courir à droite et à gauche en se coiffant et se maquillant dans l'espoir de faire disparaître les traces de la nuit, se brancher devant une série télé le temps d'un demi-épisode ou fixer le vide en espérant qu'un brin de vie finisse par irriguer ce corps amorphe. O est toujours à table, à écrire, à jouer au sudoku, à faire des mots-croisés. La frénésie du matin ne semble pas l'atteindre. « 48 hours », de The Clash, joue en fond sonore. On ne peut en retenir que : « monday is coming like a jail on wheels »*

I : Boooooooooooooon matin les travailleurs. C'est lundi. C'est lundi et comme on dit : « Petit lundi, grosse semaine, gros lundi, petite semaine », « le travail est la source de toute vertu », « on doit par le travail payer le droit de vivre », « mains travailleuses sont heureuses », « le travail, c'est la liberté<sup>89</sup> », etc., etc., etc.

*Ceux qui travaillent se préparent à partir. Temps d'observation de l'homo erectus occidental moyen dans son habitat naturel matinal. I commente. Ceux qui se préparent à aller travailler commentent les commentaires de I. Peut-être très chorégraphié, comme si on faisait les mêmes gestes avant de partir au travail, comme si les gestes qu'on faisait au travail contaminaient le quotidien.*

I : Première étape, se lever : check!

– Quand c'est lundi et que ta boîte de réception est déjà pleine...

– Quand il te restait pas mal de choses à faire vendredi après-midi, mais que tu avais décidé de les reporter à lundi, et que c'est maintenant lundi...

– Quand c'est lundi et que t'as déjà hâte à vendredi...

– Quand c'est lundi et que tu réalises que tu es déjà tellement fatigué...

I : Deuxième étape : s'habiller. Si on te fournit l'uniforme, alors c'est soit par mesure de sécurité, soit pour que tu ne te démarques pas trop en tant qu'individu et qu'on voie d'abord la compagnie ou la profession que tu représentes.

– C'est toujours très laid.

– Pour vrai, pourquoi le petit col mao ? C'est juste mesquin.

– Si t'as dû acheter un costume qui coûte le premier mois de ton salaire, c'est une autre histoire.

I : OK OK OK. Disons... si quelqu'un porte une montre moyennement dispendieuse, une chemise propre, des souliers cirés, mais une paire de jeans et un hoodie?

– J'ai longtemps cru que c'était pour garder ça « casual », mais c'est vraiment une affaire de classe. Pour distinguer les gens d'un département à l'autre. Faudrait pas que les programmeurs soient confondus avec des administrateurs, par exemple.

I : Troisième étape : arriver à l'heure. N'oubliez pas ! Il faut vous « investir personnellement » « cherchez à vous dépasser, soyez proactif » ! « ayez du cran, soyez ouverts, mais soyez critiques à la fois <sup>90</sup> », etc., etc., etc. (Ce sont les principes d'Amazon, mais je suis convaincu que votre propre compagnie maison en aura de semblables mieux adaptés pour vous).

*Ils partent travailler. Imaginez l'effet que vous fait un nouvel emploi, l'effervescence d'une première fois. Imaginez la hâte, l'urgence d'un retard de plus en plus inévitable. Heigh-ho! De Blanche-Neige et les sept nains en fond sonore. Ou quelque chose du genre. Très joyeux. De ces joies innées. Ou de ces joies qui se fraient lentement un chemin jusqu'à vous, à force d'être imprimées dans la musique que vous entendez, dans les gens que vous rencontrez, dans les pas que vous faites.*

*Non, plutôt que le Heigh-ho ! de Blanche-Neige, cette chanson de Kraftwerk. Les personnages chantent et dansent, peut-être d'abord à l'unisson, puis chacun de son côté, jusqu'à ce que tous aient quitté la scène.*

We're charging our battery  
And now we're full of energy  
We are the robots  
We're functioning automatik  
And we are dancing mechanik  
We are the robots  
Ja tvoi sluga (=I'm your slave)  
Ja tvoi Rabotnik robotnik (=I'm your worker)  
We are programmed just to do  
anything you want us to  
we are the robots  
We're functioning automatic  
and we are dancing mechanic  
we are the robots

*I ferme l'ordinateur et tout écran pouvant encore être allumé, puis vient à l'avant — scène, fait une révérence, puis sort, non sans avoir volé une pomme qui était restée sur le bord de la table.*

## Note sur la création

Cette pièce de théâtre est un collage. La plupart des répliques ont été constituées à partir d'ouvrages de références, d'articles de journaux, de témoignages, de commentaires d'articles web et de bribes de conversations volées. Elles ont évidemment été traduites au besoin, agencées et re contextualisées selon le désir de créer une histoire à partir d'elles. Les répliques provenant intégralement d'une source identifiable ont donc été mises entre guillemets. Ci-dessous, la liste de leur provenance :

---

<sup>1</sup> Studs Terkel, *Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do*, New York: Pantheon Books, p. xi.

<sup>2</sup> Tessa Berenson, « Read Donald Trump's Speech on Jobs and the Economy », *Time*, en ligne, (septembre 2016), <http://time.com/4495507/donald-trump-economy-speech-transcript/>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>3</sup> The Guardian, « Barack Obama's campaign speech », en ligne, (février 2007), <https://www.theguardian.com/world/2007/feb/10/barackobama>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>4</sup> Macleans, « The Best Speeches from the Campagn Trail », en ligne, (avril 2011), <http://www.macleans.ca/news/canada/the-best-speeches-from-the-campaign-trail>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>5</sup> BBC news, « Corbyn pledges one million jobs for British workers », en ligne, (juin 2017), <http://www.bbc.com/news/election-2017-40127661>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>6</sup> Parti libéral du Canada, « Opportunities for Young Canadians », en ligne, <https://www.liberal.ca/realchange/opportunities-for-young-canadians>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>7</sup> Alessia Tripodi, « President Mattarella's speech: employment the number one problem, clear electoral laws before calling the polls », *ItalyEurope*, en ligne, (janvier 2017), <http://www.italy24.ilsole24ore.com/art/politics/2017-01-01/president-mattarella-s-speech-jobs-are-the-number-one-problem-clear-electoral-laws-before-calling-political-elections-195225.php?uuid=AD9WBIOC>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>8</sup> Parti libéral du Canada.

<sup>9</sup> Simon Boivin, « Couillard en remet sur les vacances supplémentaires », *Le Soleil*, en ligne, (juin 2017), [http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/politique/201706/03/01-5104105-couillard-en-remet-sur-les-vacances-supplementaires.php?9utm\\_categorieinterne=traffidivers&utm\\_contenuinterne=cyberpresse\\_B13b\\_politique\\_583\\_section\\_POS4](http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/politique/201706/03/01-5104105-couillard-en-remet-sur-les-vacances-supplementaires.php?9utm_categorieinterne=traffidivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B13b_politique_583_section_POS4), page consultée le 28 juin 2017.

<sup>10</sup> Dominique La Haye, « Les promesses électorales : les principaux engagements des chefs », *Le Journal de Montréal*, en ligne, (septembre 2015), <http://www.journaldemontreal.com/2015/09/07/les-promesses-electorales>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>11</sup> Boivin.

<sup>12</sup> Macleans.

<sup>13</sup> Tripodi.

<sup>14</sup> La Presse canadienne, « Couillard veut 250 000 emplois dans 5 ans », *Le Devoir*, en ligne, (mars 2014), <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/401857/couillard-s-engage-a-cree-250-000-emplois-au-cours-des-cinq-prochaines-annees>, page consultée le 28 juin 2017.

<sup>15</sup> Sommaire estimé selon le revenu hebdomadaire moyen québécois : Statistiques Canada, *Rémunération hebdomadaire moyenne (incluant le temps supplémentaire), selon la province et le territoire*, en ligne, <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/l02/cst01/labr79-fra.htm>, page consultée le 9 juillet 2017.

---

<sup>16</sup>Joy D'souza, « Le manque de sommeil coûte des milliards par année », *Québec Huffington Post*, en ligne, (mars 2016). [http://quebec.huffingtonpost.ca/2016/12/03/votre-insomnie-coute-des-milliards-par-annee\\_n\\_13397624.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/2016/12/03/votre-insomnie-coute-des-milliards-par-annee_n_13397624.html), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>17</sup>Le cerveau à tous les niveaux, *Le travail de nuit*, en ligne, [http://lecerveau.mcgill.ca/flash/i/i\\_11/i\\_11\\_s/i\\_11\\_s\\_cyc/i\\_11\\_s\\_cyc.html](http://lecerveau.mcgill.ca/flash/i/i_11/i_11_s/i_11_s_cyc/i_11_s_cyc.html), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>18</sup> CBC News, *Lack of sleep called 'global epidemic*, en ligne, (mars 2011) <http://www.cbc.ca/news/health/lack-of-sleep-called-global-epidemic-1.991855>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>19</sup>Tel que raconté par une amie. Je ne dispose pas d'une preuve supplémentaire.

<sup>20</sup>Educaloi, *Être payé pour être formé*, en ligne, <https://www.educaloi.qc.ca/jeunesse/capsules/etre-payé-pour-etre-forme>, page consultée le 6 août 2017.

<sup>21</sup>*Ci-dessous sont regroupés des commentaires tels que lus en marge d'un article portant sur le sujet. Ils peuvent être dits à voix haute, projetés, comme s'ils étaient envoyés par message texte ou lus sur un écran* : Alexandra Sagan, « Unpaid Internships exploit "vulnerable generation" », *CBC NEWS*, en ligne, (juillet 2013), <http://www.cbc.ca/news/canada/unpaid-internships-exploit-vulnerable-generation-1.1332839>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>22</sup>*Ibid.*

<sup>23</sup>Roy Schmidt dans Terkel, p. 104.

<sup>24</sup>*Ibid.*

<sup>25</sup>Shana Lebowitz, « Scientists Show Job Burnout can Actually Change your Brain », *Science Alert*, en ligne, (juillet 2015), <http://www.sciencealert.com/scientists-show-job-burnout-can-actually-change-your-brain>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>26</sup>Daniel Mercure et Jan Spurk (dir.), *Le travail dans l'histoire de la pensée occidentale*, Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2003, p 126.

<sup>27</sup>Gouvernement du Canada, *Exposition à la chaleur — effets sur la santé et premiers soins*, en ligne, [http://www.cchst.ca/oshanswers/phys\\_agents/heat\\_health.html](http://www.cchst.ca/oshanswers/phys_agents/heat_health.html), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup>*Ibid.*

<sup>30</sup>Spencer Soper, « Inside Amazon's warehouse », *The Morning Call*, en ligne, (août 2015), <http://www.mcall.com/news/local/amazon/mc-allentown-amazon-complaints-20110917-story.html>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>31</sup>*Ibid.*

<sup>32</sup>FTQ Construction, *Attention aux coups de chaleur*, en ligne, <http://ftqconstruction.org/attention-aux-coups-de-chaleur/>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>33</sup>Respectivement : Tess Owen, « Chicken Industry Workers Wear Diapers Because Bosses Allow no Breaks, Ngo says », *Vice News*, en ligne, (mai 2016), <https://news.vice.com/article/chicken-industry-workers-wear-diapers-because-bosses-allow-no-breaks-ngo-says>, Page consultée le 9 juillet 2017. Soledad Peirera, « Au cœur d'un réseau de travail au noir », *La Presse Plus*, en ligne, (juin 2017), [http://plus.lapresse.ca/screens/3edb2ad1-ce78-4c7e-ac17-99a9e7964e72%7Ck0365WZ8\\_m7o.html](http://plus.lapresse.ca/screens/3edb2ad1-ce78-4c7e-ac17-99a9e7964e72%7Ck0365WZ8_m7o.html), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>34</sup>Le moyen le plus efficace de recueillir rapidement l'opinion non filtrée d'une panoplie de gens (et donc, le moyen de prédilection ici malgré ses propriétés scientifiques relatives) consiste à taper « travail chaleur » dans le moteur de recherche d'un média social, ici, facebook. Lisez les commentaires des articles qui se rattachent à ses mots-clés. Choisissez vos préférés.

---

<sup>35</sup>Même principe que pour « travail — chaleur » avec « grève – construction », quoique « grève » tout court avait tendance à cumuler des commentaires semblables.

<sup>36</sup>Workaholics Anonymous, *Characteristics of workaholics* en ligne, [http://workaholics-anonymous.org/pdf\\_files/characteristics.pdf](http://workaholics-anonymous.org/pdf_files/characteristics.pdf), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>37</sup> Mercure et Spurr, p. 61.

<sup>38</sup>CBC.

<sup>39</sup>Alan Feuer, « Life on 7, 25 an hour: Older Worker are Increasingly Entering Fast Food Industry », *New York Times*, en ligne, (novembre 2013), <http://www.nytimes.com/2013/12/01/nyregion/older-workers-are-increasingly-entering-fast-food-industry.html>, page consultée le 9 juillet.

<sup>40</sup>Mathieu Arsenault, *Album de finissants*, Montréal : Éditions Triptyque, 2014, p. 18.

<sup>41</sup>Renaud Bray, *Monopoly édition 2013*, en ligne, <http://www.renaud-bray.com>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>42</sup>Renaud Bray, *Les recettes pompettes, le jeu*, en ligne, <http://www.renaud-bray.com/>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>43</sup>Renaud Bray, *Chicane dans la cabane*, en ligne, <http://www.renaud-bray.com/>, page consultée le 9 juillet.

<sup>44</sup>Renaud Bray, *Jour de paye*, en ligne, <http://www.renaud-bray.com/>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>45</sup>Nick Purdon et Leonardo Palleja, « 'The millennial side hustle,' not stable job, is the new reality for university grads », *CBC News*, en ligne, (mars 2017), <http://www.cbc.ca/news/business/millennial-jobs-education-1.4009295>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>46</sup>The Associations of Universities and College of Canada, *Trends in higher education*, en ligne, <https://www.univcan.ca/wp-content/uploads/2015/11/trends-vol1-enrolment-june-2011.pdf>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>47</sup>Voir la section commentaires de Purdon et Palleja.

<sup>48</sup>*Ibid.*

<sup>49</sup>*Ibid.*

<sup>50</sup>*Ibid.*

<sup>51</sup>On se réfère à l'histoire de Mostafa Annaka, récemment parue dans La Presse : Rima Elkouri, « Avez-vous deux minutes pour Mustafa ? », *La Presse plus*, en ligne, (mai 2017) [http://plus.lapresse.ca/screens/dd76bb22-ae2a-4d3b-8849-6e8da8c8da2e%7C\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/dd76bb22-ae2a-4d3b-8849-6e8da8c8da2e%7C_0.html), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>52</sup>Morgane Remy, « Le revenu universel demeurera une utopie en Finlande », *Slate*, en ligne, (janvier 2017), <http://www.slate.fr/story/135116/finlande-revenu-inconditionnel-universel>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>53</sup>Radio-Canada, *Non massif à un revenu garanti en Suisse*, en ligne, (juin 2016), <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/785572/suisse-resultats-referendum-revenu-minimum-garanti>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>54</sup>*Ibid.*

<sup>55</sup>Régys Caron « Couillard lance un chantier sur le revenu minimum garanti », *Le Journal de Québec*, en ligne, (février 2016), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>56</sup>Joël Ashak et Stéphanie Laperrière, « Tenter le revenu minimum garanti : quel sera l'impact pour les Ontariens ? », *Radio-Canada*, en ligne, (avril 2017), <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1029384/revenu-minimum-garanti-universel-ontario-canada-projet-pilote>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>57</sup>*Ibid.*

<sup>58</sup>Brian Stewart, « Rise of the 'precarariat,' the global scourge of precarious jobs », *CBC News*, en ligne, (juin 2015), <http://www.cbc.ca/news/world/rise-of-the-precarariat-the-global-scourge-of-precarious-jobs-1.3093319>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>59</sup>The Ethics Centre, *Hanna Arendt on Work, Evil and Politics*, en ligne, <http://www.ethics.org.au/on-ethics/blog/february-2017/hannah-arendt-on-work-evil-politics>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>60</sup>Terkel, p.191.

<sup>61</sup>PWC, *Up to 30% of existing UK jobs could be impacted by automation by early 2030s, but this should be offset by job gains elsewhere in economy*, en ligne, , [http://pwc.blogs.com/press\\_room/2017/03/up-to-30-of-existing-uk-](http://pwc.blogs.com/press_room/2017/03/up-to-30-of-existing-uk-)

---

jobs-could-be-impacted-by-automation-by-early-2030s-but-this-should-be-offse.html, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Terkel, p.191.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> John Maynard Keynes, *Essays in Persuasion*, New York: W.W.Norton & Co., 1963, p. 358-373, en ligne, <http://www.econ.yale.edu/smith/econ116a/keynes1.pdf>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>66</sup> Michel Tremblay, *A toi pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal : Léméac, 2007, pp. 27-28.

<sup>67</sup> Mercure et Spurk, p.83

<sup>68</sup> Taffy Brodecsser-Ackner, « The Merchant of Just Be Happy », *New York Times*, en ligne, (décembre 2013), <http://www.nytimes.com/2013/12/29/business/the-merchant-of-just-be-happy.html>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Tel qu'entendu dans un commerce de vente d'alcool, discussion légère entre une cliente régulière et un commis.

<sup>73</sup> Barbara Ehrenreich, *L'Amérique pauvre : Comment ne pas survivre en travaillant*, Coll. Fait et causes, Paris : Grasset et Fasquelle, 2004, p.55

<sup>74</sup> Mercure et Spurk, p.137

<sup>75</sup> Sarah Nedioba, « Feeling unhappy at job? You're not alone », *Canadian Business*, en ligne, (mai 2016), <http://www.canadianbusiness.com/innovation/feeling-unhappy-at-work-youre-not-alone/>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>76</sup> Reddit, *What exactly is a real job?* en ligne, [https://www.reddit.com/r/jobs/comments/3n4p1q/what\\_exactly\\_is\\_a\\_real\\_job](https://www.reddit.com/r/jobs/comments/3n4p1q/what_exactly_is_a_real_job), page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Emprunté à la page facebook d'un ami.

<sup>79</sup> Mercure et Spurk, p. 190.

<sup>80</sup> Kates Janes, « It's a dirty job but... ». *The Guardian*, en ligne, (mai 2009), <https://www.theguardian.com/money/2009/may/09/work-careers-controversial-jobs>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>81</sup> Peggy André, « Le slasheur : donner du sens à la précarité professionnelle », *Fractale*, en ligne, (mai 2016), <https://www.fractale-magazine.com/2016/04/09/le-slasheur-donner-du-sens-a-la-precarite-professionnelle/>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>82</sup> Kates Janes, « It's a dirty job but... », *The Guardian*, en ligne, (mai 2009). <https://www.theguardian.com/money/2009/may/09/work-careers-controversial-jobs>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>83</sup> Therese Carter dans Terkel, p. 301.

<sup>84</sup> Jobboom, *Le ras-le-bol des congés parentaux*, en ligne, <http://www.jobboom.com/carriere/le-ras-le-bol-des-conges-parentaux/>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>85</sup> Enterprise holdings, *Vacation Shaming in the Workplace: Millennials Most Likely to Feel Guilt for Taking Time Off Work*, en ligne, <https://www.enterpriseholdings.com/en/press-archive/2016/03/vacation-shaming-in-the-workplace-millennials-most-likely-to-feel-guilt-for-taking-time-off-work.html>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>86</sup> Purdon et Palleja.

<sup>87</sup> Ehrenreich, p. 285.

<sup>88</sup> Barbara Ehrenreich, « Division on labour: New Kinds of Work Require new ideas – and new ways or organizing », *The New York Time*, en ligne, (février 2017),



---

<https://www.nytimes.com/2017/02/23/magazine/american-working-class-future.html>, page consultée le 9 juillet 2017.

<sup>89</sup>Jacques Richaud, « Le travail rend libre : plus qu'une provocation », *LMSI.net*, en ligne (mai 2007), <http://lmsi.net/Le-travail-rend-libre-plus-qu-une>, page consultée le 30 août 2017.

<sup>90</sup> Amazon jobs, *Principes de Leadership*, en ligne, <https://www.amazon.jobs/principles>, page consultée le 9 juillet 2017.

**Construire et briser l'illusion dramatique dans *Rwanda 94* et *Moi, dans les ruines rouges du siècle*.**

## Faire confiance aux faits

Les arts ont une longue tradition de fidélité au réel. Aristote était clair à ce sujet : « il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de *mimésis*, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de *simulation* d'actions et d'événements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires déjà inventées<sup>1</sup> ». Le théâtre, dans sa conception classique (conformément à la tradition aristotélicienne), se devait de respecter une unité de temps, de lieu et d'action afin de se rapprocher de ce réel qu'il représentait sur scène. Au tournant du XXe siècle, avec Erwin Piscator et Peter Weiss, c'est comme si la fonction de miroir du réel qu'avait eue le théâtre depuis l'antiquité se radicalisait. Plutôt que de refléter le réel, ce théâtre dit documentaire cherche davantage à le présenter, à le mettre en scène directement. Piscator, par exemple, « estime alors que le théâtre "n'intervient pas assez activement dans l'immédiat". Il aspire à importer sur scène "l'actualité brûlante qui vous assaille à chaque phrase lue dans un journal"<sup>2</sup>. »

Mais ce n'est pas qu'au théâtre qu'on tente d'accorder au réel une place qui va au-delà de la mimésis et du réalisme. Les débuts du cinéma étaient, en quelque sorte, documentaires : on filmait alors les travailleurs sortant de l'usine ou un train arrivant en gare. Par la suite, il n'y a qu'à penser au cinéma-vérité russe des années 1920 ou au cinéma direct des années 60, en Amérique, pour saisir toute la place qu'occupait le réel au cinéma. Selon Derek Paget, dans *True Stories ? Documentary drama on radio, screen and stage*: « l'histoire vraie pourrait être vue comme le dernier arrêt du manège de la suspension volontaire d'incrédulité du réalisme, le dernier souffle artistique d'un projet qui va maintenant bien au-delà du naturalisme mis en scène, dans le réalisme apparemment non problématique du documentaire télé ou du *cinéma-vérité*<sup>3</sup> ». Mais si le cinéma

---

<sup>1</sup> Gerard Genette, *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris : Éditions du seuil, 2004, p. 96.

<sup>2</sup> Tania Moguilevskaia, *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention*, sous la dir. de Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia, Nancy : PUN - Éditions universitaires de Lorraine, 2013, p. 28.

<sup>3</sup> « The True Story will be seen partly as the last stop on realism's magical suspension-of-disbelief mystery tour, the last artistic gasp of a project which now extends well beyond staged 'naturalism' into the apparently unproblematical 'realism' of the TV documentary or the *cinéma vérité*. » Derek Paget, *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*, Manchester et New York: Manchester university press, 1990, p. 3. (C'est nous qui traduisons).

documentaire peut bénéficier d'un statut en apparence non problématique, il en va tout autrement pour le théâtre documentaire.

La pièce de théâtre documentaire est un hybride, évoluant volontairement à mi-chemin entre ce qu'on appellera des « indices du réel<sup>4</sup> », pour reprendre les mots de Kathryn-Julie Zenker, et ce qu'on dira relever de la fiction. D'un côté, ce type de théâtre cherche à asseoir sa légitimité documentaire en s'assurant que ces indices du réel soient reçus comme tels. Ceux-ci peuvent prendre plusieurs formes, selon le type de théâtre documentaire : il peut s'agir de témoignages et d'entrevues, de la présence directe de témoins sur scène, de l'utilisation de documents d'archives et d'archives audiovisuelles, de comptes rendus de procès, etc. Simultanément, force est de constater que la mise en scène théâtrale altère de façon significative ces « indices du réel » : elle les intègre sciemment à un univers qui fonctionne selon les mécanismes de la fiction (montage, narration, tension dramatique, personnages, etc.). Ainsi, le théâtre documentaire, parce qu'il se veut avant tout théâtre et non compte-rendu ou conférence, s'inscrit volontairement dans un univers traditionnellement fictionnel. Le document, tout en revendiquant son existence au-delà de la scène, ne peut ignorer ce cadre particulier et ce faisant, se place sciemment devant des difficultés certaines, risquant de devenir trop ou trop peu théâtral.

Les pièces que nous avons choisies d'analyser, soit *Rwanda 94*, du collectif Groupov, et *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, d'Olivier Kemeid, appartiennent, de prime abord, de manière fort différente au genre documentaire, au point que le terme documentaire pourrait devenir trop précis et trop contraignant aux yeux de certains. La première, d'une durée de plus de trois heures, est le résultat d'un long et vaste travail de terrain, de collectes de données et d'entrevues visant à cerner les tenants et aboutissants du génocide rwandais de 1994. La deuxième raconte la vie de Sasha Samar, telle que racontée à l'auteur et jouée par ce premier, de son enfance en URSS jusqu'à son immigration au Canada. Or, les deux pièces construisent leur récit autour et par le biais de la mémoire. Cette mémoire est d'une part personnelle, puisque dans les deux cas, le témoignage

---

<sup>4</sup> Kathrin-Julie Zenker, « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire », *Lignes de fuite*, en ligne, [http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_113.pdf](http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_113.pdf), page consultée le 13 avril 2017.

historique s'appuie sur le témoignage individuel et intime d'un acteur/témoin qui rejoue son propre rôle. Elle est aussi collective, puisqu'il est question, dans les deux œuvres, de faits historiques publics et datés. Ainsi, c'est surtout cette mémoire, celle des témoins, mais aussi celle du public, qui permet à ces deux œuvres de s'ancrer avec force dans le réel tout en laissant à la fiction la possibilité de pallier les oublis, les zones d'ombres et de doute. Ces fragments de mémoire sont toutefois intégrés à une mise en scène qui immerge parfois le réel dans un univers fictionnel théâtral, jusqu'à rendre poreuse la frontière entre réel et fiction.

Dans cet essai, nous tenterons de circonscrire les moments charnières où s'articule le passage de la fiction au documentaire et du documentaire à la fiction et de déterminer comment la présence de l'un influence l'autre. Quels sont les éléments qui permettent l'identification du document dans la pièce de théâtre ? Comment s'assurer de la qualité documentaire d'un genre traditionnellement fictionnel ? Nous nous intéresserons ici aux procédés mis en œuvre par le théâtre documentaire pour dissocier fiction et réel. Nous tenterons de cerner ces éléments qui cherchent à briser l'univers de la fiction dans le théâtre documentaire, en rappelant au lecteur/spectateur que ce à quoi il assiste est du domaine du « vrai », alors que quelques moments auparavant, il l'absorbait dans un univers dramatiquement construit et assumait de dénaturer quelque peu, quelque temps, le document d'origine. Selon Jacques Delcuvellerie, c'est justement cette oscillation<sup>5</sup> entre fiction et documentaire qui permet au théâtre du réel de changer le rapport entre l'œuvre et les spectateurs et de produire, chez celui-ci, un « questionnement référentiel<sup>6</sup> ».

---

<sup>5</sup>Tel que formulé par Milena Buziak dans son propre mémoire de maîtrise. Milena Buziak, *Grains de sable : essai scénique en théâtre documentaire suivi d'une réflexion sur l'utilisation du document sur scène*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal : Montréal, 2013, p. 16.

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 212.

## Chapitre 1. Le théâtre du réel : hybride entre fiction et documentaire

Par la diversité du rapport qu'elles entretiennent avec le réel, il est difficile de ranger toutes les œuvres se qualifiant de théâtre documentaire dans une seule et même catégorie. Encore moins d'y ranger des œuvres qui, bien qu'elles se servent techniquement du réel, ne s'en servent pas dans un but documentaire et conséquemment, ne produisent pas le même effet. Nous reviendrons sur l'importance de l'effet créé dans l'analyse de ce type de théâtre.

Qui plus est, la grande diversité du matériau documentaire engendre des glissements dans la définition même du genre. Aussi, l'appellation théâtre documentaire ne suffit-elle plus à embrasser tout le spectre des productions se rattachant aussi directement au réel. Apparaissent alors, entre autres, le théâtre verbatim, le théâtre du témoignage, le théâtre des documents, la docu-fiction et la fiction documentaire. Marion Boudier, par exemple, préfère le terme « théâtre presque documentaire<sup>7</sup> ». L'expression, comme le souligne Boudier en reprenant les propos de J. Wall, est en effet imprécise et ambiguë : « l'adverbe "presque" lui sert à souligner la proximité qui relie le photographe à son sujet et le spectateur à la représentation<sup>8</sup> ». Quant à Carol Martin, il préfère l'expression plus large de théâtre du réel, considérant le terme de « théâtre documentaire » inadéquat<sup>9</sup> et ne reflétant plus la diversité des pratiques contemporaines, puisque trop associé au théâtre documentaire du tournant du 20<sup>e</sup> siècle, trop conservateur et conventionnel<sup>10</sup>. Nous privilégierons également ce terme, afin d'englober plus aisément les deux pièces qui seront à l'étude. Toutefois, « théâtre documentaire » ne sera pas complètement écarté. Si l'on a tendance à considérer, fût-ce à tort, que « documentaire » s'accompagne d'un impératif d'objectivité et de vérité qui nuit inutilement à la complexité du genre, c'est l'une des

---

<sup>7</sup> Marion Boudier, « Un théâtre presque documentaire ? : influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence réinvention?* Pp.127-142, Nancy: PUN- Éditions universitaires de Lorraine, p. 129.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>9</sup> Carol Martin, *Dramaturgy of the real on the World Stage*, Basingstoke: England; New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 23.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1.

appellations du théâtre du réel qui place sa dimension référentielle en avant plan tout en tentant de conserver la théâtralité du genre.

Chez certains créateurs, le réel est recueilli et remis en scène principalement par la parole. Par exemple, le réel de *Faire l'amour*, d'Anne-Marie Olivier, est constitué uniquement de témoignages qui viennent remplacer des mots qu'elle ne se sentait pas apte à inventer ou à recréer fidèlement par la fiction. La fiction, à ses yeux, ne pouvait pas remplacer le réel. Elle dit, en entrevue : « Suivant notre désir d'aborder le sexe, on a d'abord fait des essais avec la fiction, mais ça ne marchait pas, on ne retrouvait jamais cette qualité particulière des soirées où l'on se réchauffe autour de nos histoires vraies<sup>11</sup>. » Or, il ne subsiste de traces du réel que dans la promesse de l'auteur que le texte est un collage de témoignages recueillis et non inventés.

Chez d'autres, le théâtre documentaire devient lieu de collage d'archives déjà disponibles dans l'espace public. Ici, la trace du réel peut plus facilement être attestée, parce que l'archive existe indépendamment de l'univers de la pièce et que le lecteur/spectateur peut y avoir ou y avoir eu accès. Mais ces archives doivent être agencées afin de donner lieu à un objet théâtral.

Ces différentes appellations laissent présager la nécessité d'introduire une nuance, un bémol, comme un avertissement quant à leur rapport respectif au réel. Comme s'il fallait d'ores et déjà justifier ce rapport et justifier, par la même occasion, une part de subjectivité ne cadrant pas avec la définition d'un documentaire. Pourtant, comme Carol Martin le mentionne, « la documentation promet transparence et renseignements utopiques. Le discours entourant ce qui est et ce qui n'est pas du théâtre documentaire est surtout révélateur des façons dont nous privilégions certaines sources d'informations au détriment d'autres<sup>12</sup> ». Ces nombreuses façons de nommer le théâtre du réel laissent aussi présager le rapport ambigu entre le réel et la fiction qui est au cœur même du genre.

---

<sup>11</sup> Alexandre Cadieux, « Du bon sexe, malgré tout », *Le Devoir*, Montréal, 15 novembre 2014, en ligne, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/423825/du-bon-sexe-malgre-tout>, page consultée le 17 juillet 2017.

<sup>12</sup> « Documentation promises transparency and a utopian notion of information. The discourse around what is and what is not documentary theatre is really about the ways in which we sanction and privilege certain forms of information over others. » Carol Martin, *Living simulations: the use of media in documentary in the UK, Lebanon and Israel*, dans A. Forsyth, et C. Megson (éds.), *Get real: documentary theatre past and*

Qui plus est, la plupart du temps, si le théâtre du réel se sert du réel, ce n'est pas pour reproduire une copie conforme de la réalité, mais plutôt pour esquisser la possibilité d'une réalité au sein de réalités plurielles. Pour Hoffert, il s'agit là « d'ouvrir des espaces d'interrogation<sup>13</sup> » qui vont « au-delà du contenu factuel des documents<sup>14</sup> ».

La vérité historique est confrontée à une multiplicité de vérités individuelles singulières, et inversement [...] La forme du spectacle conduit ainsi à mettre le spectateur en état d'interrogation, non sous la forme de l'interpellation, mais comme une conséquence naturelle de l'esthétique de l'hétérogène, du fragment et de la discordance<sup>15</sup>.

Cette « esthétique de l'hétérogène, du fragment et de la discordance » est mise en valeur dans *Rwanda 94* et dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*. Ainsi, le théâtre documentaire semble donc relever d'un paradoxe. Comme le soulignait Zenker, « en son nom s'inscrit sa fondamentale ambiguïté : il se veut documentaire, c'est-à-dire médiateur d'empreintes du réel, de faits documentés, mais il reste théâtre, c'est-à-dire forme artistique réalisée au présent dans une boîte noire qui expose toute intervention comme feinte<sup>16</sup> ». Ici, ce sont déjà deux conceptions de l'essence du théâtre et de celle du documentaire qui entrent en contradiction. La présence de l'un, du réel ou de la fiction, semble rendre la coprésence de l'autre impossible tant que celle-ci n'adopte pas ses codes. Nous verrons comment les deux pièces à l'étude se servent de la fiction pour souligner ces « indices du réel » plutôt que de tenter de les intégrer, voire de les cacher dans un univers homogène.

---

*present* (pp. 74-90), Houndmills, Basingstoke, Hampshire England ; New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 89. (C'est nous qui traduisons).

<sup>13</sup> Yannick Hoffert, « Faire jouer les documents : *Corées* de Balaz Gera », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* P.111-124, Nancy : PUN-Éditions universitaires de Lorraine, 2013, p.113.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>16</sup> Zenker, p. 2.



### 1.1. Théâtre du réel et fiction

Si le théâtre documentaire est vu comme un paradoxe, c'est parce que la fiction est souvent pensée comme s'opposant au réel. Genette résume ainsi : « Tout se passe donc comme si Aristote avait établi un partage entre deux fonctions du langage : sa fonction ordinaire, qui est de parler (*legein*) pour informer, interroger, persuader, ordonner, promettre, etc., et sa fonction artistique, qui est de produire des œuvres (*poiein*)<sup>17</sup> ». Il y a donc la fiction d'une part, et le réel compris dans le sens de non-fiction, de l'autre. Genette qualifie d'ailleurs ce terme de maladroit et préfère regrouper en « littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles<sup>18</sup> ».

D'abord, si tous ne s'entendent pas toujours sur « le caractère immuable de sa forme<sup>19</sup> », parce que le texte de fiction et le texte historiographique, par exemple, peuvent tous deux adopter des façons de faire semblables quant au temps et mode du récit, c'est bel et bien « le caractère fictionnel de son objet qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence<sup>20</sup> ». En d'autres mots, une œuvre de fiction littéraire est pensée comme un récit littéraire principalement non référentiel<sup>21</sup>. Elle « crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère<sup>22</sup>, » au-delà de ce qu'elle pourrait imiter. Cette idée d'un « cosmos fictif clos<sup>23</sup> » se retrouve chez plusieurs théoriciens (Aristote, Hamburger, Genette, Cohn, Lehmann). Bien que le texte de fiction puisse faire des emprunts à une « réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment à la réalité) [...] se transforme en élément de fiction<sup>24</sup> ».

---

<sup>17</sup> Genette, p. 86.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 114-115.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris: Éditions du seuil, 1986, p. 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>23</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'arche, 2002, p. 157.

<sup>24</sup> Genette p. 114-115

C'est en soulignant que la fiction est inhérente au texte dramatique que Genette, dans *Fiction et Diction*, met le théâtre à l'écart, du moins, le théâtre « dans son état pur que préconisait Aristote et qu'illustre à peu près le théâtre classique français<sup>25</sup> ». La fiction de la fiction dramatique est pour lui « tacitement posée par le contexte de représentation scénique<sup>26</sup> ».

Plusieurs considèrent que l'univers théâtral fictionnalise inmanquablement tout ce qui y entre (Genette, Montabeltti, Bouko). Pour Catherine Bouko, par exemple, « la scène spectaculaire ne peut en aucun cas être le lieu du réel ; celui-ci est inmanquablement converti en fiction [...] la scène isole le dispositif qu'elle accueille du monde quotidien ; elle met en scène le réel<sup>27</sup> ». Nous considérons que n'importe quelle représentation médiatique du monde est une mise en scène. Ne changent que son intention, son degré de fidélité au réel et sa capacité à prendre conscience des manipulations qu'elle effectue nécessairement sur celui-ci. Toutefois, cela n'enlève rien au fait que dans l'acception populaire, le théâtre est perçu comme univers fictif. De par son genre, il se signale d'office comme relevant de l'univers de la fiction, comme le livre qui porte la mention de *roman*<sup>28</sup>.

Ainsi, dans le cadre d'une pièce de théâtre documentaire, on en vient à se poser les mêmes questions que Carol Martin, dans *Documentary of the Real on the World Stage* : « Peut-on déterminer sans l'ombre d'un doute à quel moment la réalité s'estompe pour laisser la place à la représentation ? Ou bien la réalité et la représentation sont-elles tellement inextricables qu'elles sont devenues indiscernables<sup>29</sup> ? » Il est en effet parfois difficile de reconnaître faits et fiction dans une même pièce. Ils adoptent les codes de l'autre et la présence de l'un modifie la réception de l'autre. En effet, les pièces à l'étude ne tentent pas de cacher la nature fictionnelle ou référentielle de ce qu'elles présentent. C'est ce que Jay David Bolter et Richard Grusin qualifiaient d'hypermédiateté. L'idée d'hypermédiateté, en opposition à celle « d'immédiateté (unité, harmonie et transparence

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Catherine Bouko, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2010, p. 87.

<sup>28</sup> Genette, p. 163.

<sup>29</sup> « Can we definitively determine where reality leaves off and representation begins? Or are reality and representation so inextricable that they have become indiscernible? » Martin, 2010, p. 2. (C'est nous qui traduisons).

des médias)<sup>30</sup> souligne la présence du média au lieu de la cacher. L'apparente incompatibilité entre théâtre et documentaire devient multiplicatrice de réalités. « S'il s'agit bien de faire entendre les documents et de transmettre leur contenu, il s'agit également de tirer parti de leur projection sur la scène et de la polyphonie créée par leur montage<sup>31</sup> ». Cette tension, cette mise à distance engendrée par la coexistence appuyée du réel et de la fiction ouvre des espaces de dialogues : « le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister<sup>32</sup> ». En somme, le théâtre souligne la présence du document en le plaçant dans un espace qui n'est pas le sien. Par cette intrusion, il vient remettre en question la valeur et la véracité de ce qu'il présente. En contrepartie, le document cherche à briser l'illusion dramatique tout en multipliant les prises sur le réel.

Ensuite, Cohn comme Genette admettent que la différence entre un texte de fiction et un texte référentiel est aussi à chercher dans l'attitude de réception que ces deux types de textes produisent chez le spectateur :

[l]e critère thématique le plus fréquemment et légitimement invoqué depuis Aristote, la *fictionnalité*, fonctionne toujours en régime constitutif : une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse "suspension volontaire de l'incrédulité") est une attitude esthétique, au sens kantien, de "désintéressement" relatif à l'égard du monde réel<sup>33</sup>.

Ce à quoi Cohn ajoute : « [l]a fiction ne sera donc pas soumise à un jugement de fausseté ou de vérité, mais le texte référentiel, lui, y sera soumis<sup>34</sup> ». S'afficher documentaire, pour le théâtre, c'est annoncer vouloir se soumettre à ce jugement de vérité. Plus, c'est demander au lecteur/spectateur de prendre en considération les éléments

---

<sup>30</sup> Chiel Kattenbelt, « L'intermédialité comme mode de performativité », in *Théâtre et intermédialité*, sous la dir. de Jean-Marc Larrue, p. 101-116, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 110.

<sup>31</sup> Hoffert, 2013, p. 111.

<sup>32</sup> Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, no 38 (automne 2008), en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n88-tce2878/029755ar.pdf>, p.93. Page consultée le 17 juillet.

<sup>33</sup> Genette, p. 88.

<sup>34</sup> Cohn, p. 32.

référentiels de la pièce et d'adapter sa réception en conséquence. Le pacte référentiel, comme le pacte autobiographique en littérature, induit une réception particulière.

Certaines pièces, et les pièces qui sont à l'étude ici en font partie, mettent en scène leur matériau documentaire de telle sorte qu'il leur est possible d'orienter le regard du spectateur pour que, par lui-même, il soit amené régulièrement à réajuster sa perception de ce qu'il croit être réel et ce qu'il croit être du domaine de l'invention. En tentant de chercher comment fiction et documents s'articulent différemment au sein de *Rwanda 94* et *Moi dans les ruines rouges du siècle*, nous soutenons l'idée d'un point de rupture entre les deux, aussi minime soit-il.

## **1. 2. Entre fiction et réel : deux horizons d'attente différents.**

L'étiquette documentaire modifie l'horizon d'attente du spectateur (Jauss, Gadamer, Husserl). À l'opposé du fameux désintéressement kantien, il y a une attente spécifique envers le théâtre documentaire : « de l'ignorance initiale (totale ou partielle), nous espérons être mis au courant<sup>35</sup> ». Aussi devient-il plus difficile d'analyser une pièce de théâtre qui se sert du réel uniquement comme « moteur poétique » comme on analyserait une pièce de théâtre qui cherche à souligner son lien au réel, à le mettre de l'avant et à construire son univers scénique autour et à travers lui, parce que cet horizon d'attente<sup>36</sup> façonne le rapport entretenu avec l'œuvre. On ne percevrait pas un objet de la même façon selon qu'il nous est présenté comme œuvre d'art ou non. Une récente étude de l'université de Rotterdam tend à prouver que les réactions cérébrales suscitées par la même photo diffèrent selon qu'elle est préalablement catégorisée comme œuvre d'art (et donc de fiction) ou non<sup>37</sup>. Même si les résultats différaient trop selon le contexte des différentes expériences pour en tirer des conclusions tranchées, cette idée qu'une œuvre d'art appelle

---

<sup>35</sup> «From initial ignorance (total or partial), we anticipate that we shall be put "in the know". » Paget, p. 8. (C'est nous qui traduisons).

<sup>36</sup> Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. 23-24.

<sup>37</sup> European College of Neuropsychopharmacology (ECNP), « Neuroscience study supports 200-year old art theory », *ScienceDaily*, en ligne, 18 septembre 2016, <https://www.sciencedaily.com/releases/2016/09/160918180006.htm>, page consultée le 9 juillet 2017.

à un autre type de réception n'est pas nouvelle. Dans un autre ordre d'idée, nombreux sont les cas d'œuvres littéraires ayant été reçues à tort comme des autobiographies, causant un tollé lors de la découverte de l'imposture. Mentionnons, entre autres, le cas de Benjamin Wilkomirski, avec *Fragments : Memories of a Wartime Childhood*. D'abord acclamé par la critique, le livre a par la suite été complètement retiré de la vente par ses éditeurs lorsqu'on a découvert que Benjamin s'appelait en fait Bruno Dösseker, né Grosjean, et n'avait jamais vécu les événements rapportés dans sa (fausse) autobiographie. Si *Fragments* est présenté par son auteur comme tiré d'une histoire vécue, il en va autrement de *Marbot*, d'Hildehseimer. Ici, ce n'est pas le pacte passé avec le lecteur qui s'avère frauduleux. Ce qui porte le lecteur (inexpérimenté ou inattentif, peut-être, mais tout de même) à croire qu'il a devant lui une œuvre autobiographique relève du style.

Lorsqu'on se pose la question des relations entre invention et référentialité dans les textes de fiction, on pense à l'introduction d'éléments référentiels dans un univers globalement inventé : la question est donc celle de l'incursion de la réalité dans la fiction. C'est que la stratégie de contamination la plus communément mise au service de l'effet de réel [...] consiste à introduire des éléments référentiels – historiques, mais aussi géographiques, temporels, etc. – dans l'univers inventé. Dans *Marbot*, au contraire, on assiste à la stratégie inverse : Hildesheimer introduit des éléments inventés dans un univers globalement référentiel<sup>38</sup>.

Ces exemples nous laissent présager qu'il est en effet possible de créer une impression de réel — à ne pas confondre avec l'effet de réel de Barthes — qui irait au-delà de la simple acceptation factuelle par le lecteur/spectateur. Chez Barthes, l'effet de réel consiste en des gestes, des paroles, des détails du décor qui ne servent à rien d'autre qu'à renforcer l'illusion réaliste<sup>39</sup>. Ici au contraire, il s'agit de briser l'illusion et de souligner les mécanismes du théâtre du réel. Ce qui est important pour le théâtre documentaire, nonobstant sa valeur référentielle et la vérification quant à l'exactitude des faits auquel il peut être soumis, c'est de créer, sur le coup, une impression de réel. Car la vérification des faits est presque toujours ultérieure à la représentation, mais le spectateur doit adhérer immédiatement un minimum à l'idée que ce qui lui est présenté n'est pas une pure fiction.

---

<sup>38</sup> Schaeffer, p. 142.

<sup>39</sup> Roland Barthes, et al., *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982.

### 1.3. Le pacte

Lorsque le spectateur prend place dans le théâtre, il sait généralement à quel type de spectacle il aura affaire, comme le lecteur sait généralement quel type de livre il lira en se fiant au paratexte entourant l'œuvre (la mention du genre : roman, autobiographie, recueil, poèmes, etc.). Afin de contrecarrer le postulat de fiction découlant du genre théâtral, les pièces de théâtre du réel font généralement mention de la place qu'a ce réel au sein de l'œuvre. Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, il s'agit d'une phrase, glissée à la suite de la liste des personnages : « Le texte est basé sur la vie de Sasha Samar<sup>40</sup> ». L'introduction de *Rwanda 94* s'étale, quant à elle, sur plusieurs pages. Mais ces premiers indices du réel ne font pas partie de la représentation scénique et ne sont donc accessibles qu'au lecteur. Qu'à cela ne tienne, ce ne sont là que les premiers indices.

Lorsque la pièce commence, *Rwanda 94* revendique d'office son lien avec le réel à travers le témoignage de Yolande Mukagasana : « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité. Ce que je vais vous raconter, c'est seulement ma vie de six semaines pendant le génocide<sup>41</sup> ». Le prologue de *Moi, dans les ruines rouges du siècle* adopte le même ton. Il instaure, dès les premiers instants, un rapport direct avec le lecteur/spectateur en s'adressant à lui :

Bonsoir

Je m'appelle Sasha

L'histoire que vous allez entendre

Je ne sais pas pourquoi je la raconte

Peut-être d'ailleurs que je ne la raconte pas vraiment

Peut-être que c'est elle qui se raconte malgré moi

C'est donc l'histoire d'une vie qui va se raconter à travers moi

Et cette vie

C'est la mienne<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Olivier Kemeid, *Moi dans les ruines rouges du siècle*, Montréal : Léméac, 2013.

<sup>41</sup> Groupov, *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*, Paris : Éditions théâtrales, 2002, p. 15.

<sup>42</sup> Kemeid, p.11.

Dès le départ, ces prologues ancrent leur spectacle dans le réel. La relation entre le lecteur/spectateur et la pièce de théâtre du réel n'est pas sans rappeler celle qui s'établit entre le lecteur et l'autobiographie, comme l'analyse Philippe Lejeune, dans le *Pacte autobiographique*. Sans supposer une équivalence entre l'autobiographie et la pièce de théâtre du réel, ses réflexions permettent toutefois de tracer des parallèles en ce qui a trait à la volonté de donner, « non "l'effet de réel", mais l'image du réel<sup>43</sup> » et d'accepter de se soumettre à une « épreuve de vérification<sup>44</sup> », contrairement à ce qu'implique habituellement la convention théâtrale. Le pacte référentiel peut se jouer à plusieurs niveaux : le texte, les acteurs, le sujet, etc. Quand Sasha et Yolande affirment, en leur nom et non sous le couvert d'un personnage, que ce qui suit raconte leur expérience, un pacte se scelle entre l'œuvre et le lecteur/spectateur. *Rwanda 94*, dans sa version écrite, comporte aussi une courte introduction évoquant le génocide rwandais et le projet du Groupov, mais les éléments du paratexte et du péri-texte, comme les introductions, les notes de bas de page, la liste des références utilisées, la quatrième de couverture, ne sont pas nécessairement accessibles au public. Nous n'avons pas eu accès au programme des spectacles à l'étude afin de savoir si ceux-ci comportaient des références au réel présenté sur scène, aussi, nous nous concentrerons sur celles qui sont visibles dans les dialogues et dans la mise en scène du spectacle. Toutefois, nous nous risquons à supposer qu'il y avait un programme, et que celui-ci contenait du moins la liste des noms des acteurs. Cette équation entre l'identité du témoin-acteur sur scène et son nom réel inscrit sur le programme a le même effet que l'équation, chez Lejeune, entre le nom du personnage et de l'auteur, qui garantit l'autobiographie. Elle scelle un pacte déterminant pour la réception.

---

<sup>43</sup>Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 36.

<sup>44</sup> *Ibid.*

## Chapitre 2 : Briser l'illusion dramatique

Le témoin demeure une source privilégiée du théâtre du réel, source sur quoi il s'appuie pour attester de l'existence dans *le vrai monde* de ce qu'il présente sur scène. Contrairement au théâtre verbatim, qui relaie via des acteurs la parole dite authentique de ceux qui ont vécu l'événement, le témoin agit comme preuve vivante, présente et sans intermédiaire. C'est sa parole à lui, et non celle d'un autre, qu'il offre au public.

### 2.1 Yolande Mukagasana, témoin de l'histoire

Le témoignage de Yolande Mukagasana en ouverture de *Rwanda 94* brise non seulement le quatrième mur, il brise également le mur de l'univers fictionnel. Par-là, nous supposons une distinction entre l'acteur qui s'adresse au public en tant que personnage et celui qui s'adresse au public en son nom, brisant l'illusion fictionnelle en même temps qu'il brise l'illusion scénique. En d'autres mots, il ramène le spectateur hors de la représentation, lui rappelant de temps à autre que ce qui se passe sur scène est le récit de ce qui a déjà eu lieu ailleurs. L'univers traditionnel du théâtre est comme un monde clos, dans lequel les bris (aparté, apostrophe au public) font tout de même partie d'une réalité séparée, « cadrée<sup>45</sup> ». Mais ici, la référence se situe en dehors du spectacle, en dehors du « cadre ». Ce double bris scelle la promesse de réel qui avait été conclue par le pacte initial. Ici, affirme-t-on, pas de personnage, mais un témoin, qui raconte son histoire, celle qu'il a vraiment vécue, en d'autres temps, en d'autres lieux. Et cette entrée en matière ne laisse pas indifférent.

Aussi poignant fût-il, le témoignage de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide, au début de *Rwanda 94*, n'a pas manqué de susciter des réactions hostiles : « En Avignon, un spectateur est sorti bruyamment dès les premières phrases de Yolande, aux mots : « je ne suis pas une comédienne ». Tous, nous comprenons cette réaction (sans nécessairement la partager), qui révèle que le témoignage constitue une forme limite pour le théâtre, dans la mesure où elle en dénie l'artifice structural : introduire du témoignage en scène, c'est rendre poreuse,

---

<sup>45</sup>Lehmann, p. 157.



incertaine, la frontière entre théâtre et réalité, et mettre ainsi à mal les repères du spectateur<sup>46</sup>.

L'utilisation du témoin en début de spectacle modifie l'horizon d'attente du spectateur et le place dans une attitude de réception différente : « cette prétention à la véracité, tout aussi vague ou implicite puisse-t-elle être, change tout. Immédiatement, nous n'abordons la pièce non plus uniquement comme pièce de théâtre, mais aussi comme source d'information fiable<sup>47</sup> ». Or, cette « frontière » entre théâtre et réalité demeurera « poreuse » et « incertaine » tout au long de la pièce, exigeant du spectateur une constante réévaluation de ce qui lui est présenté. Car malgré la force de leur impact initial, le témoin et son témoignage ne sont pas à l'abri d'une potentielle fictionnalisation.

Quand la pièce *Rwanda 94* s'ouvre avec le témoignage de Yolande Mukagasana, elle pose les balises de son authenticité, mais aussi de sa difficulté. C'est-à-dire que même le témoignage de Yolande Mukagasana est un « faux témoignage », pour reprendre les termes de Rykner : « Tout témoignage ne peut être qu'un faux témoignage, même celui que porte la victime en enlevant à la notion de faux toute dimension morale ou existentielle pour la déplacer sur le plan phénoménologique<sup>48</sup> ». Arraché au réel, son témoignage devient aussi, et bien malgré lui, mis en scène. De répétition en répétition, Yolande Mukagasana devient peu à peu le personnage d'elle-même.

Autrement dit, prise dans le dispositif théâtral, elle devient comédienne. Le témoignage n'est alors rien d'autre (mais cet autre-là n'est ni péjoratif ni minoratif) qu'une parole théâtrale, et Yolande Mukagasana n'est plus seulement Yolande Mukagasana : elle devient le personnage de Yolande Mukagasana qui témoigne au nom de ce qu'elle n'est plus et au nom de ce qui a été<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup>Pierre Piret, « Inactualité et théâtralité du témoignage », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et al. (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)*, p. 155-164, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, Coll. « Études théâtrales » 51-52, 2011, p. 155.

<sup>47</sup> « This claim to veracity on the part of the theatre maker, however hazy or implicit, changes everything. Immediately, we approach the play not just as a play but also as an accurate source of information. We trust and expect that we are not being lied to. » Will Hammond et Dan Steward (Ed.), *Verbatim Verbatim: Contemporary documentary theatre*, Londres: Oberon Books, 2012, p. 9. (C'est nous qui traduisons).

<sup>48</sup> Arnaud Rykner, « Théâtre-témoignage/ théâtre-testament », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et al. (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)* p. 165-171, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, Coll. « Études théâtrales » 51-52, 2011, p. 168.

<sup>49</sup> Groupov, p. 15.

De représentation en représentation, l'authentique témoignage de la survivante se fixe et se fige : « la différence radicale entre l'événement et le témoignage ou la représentation qu'on peut en donner demeure indépassable<sup>50</sup>. » Malgré son authenticité, le témoignage se transforme en texte de théâtre, et Yolande Mukagasana devient cette survivante qui témoigne. Ici, donc, les didascalies ne décrivent pas d'office ce que l'acteur devrait faire, mais ce que l'acteur — qui n'en est d'ailleurs pas un — a déjà fait. Le texte de *Rwanda 94* est en effet postérieur à la présentation du spectacle : il retranscrit ce qui a été plutôt que de prescrire ce qui sera. En quelque sorte, le texte témoigne de l'événement théâtral passé. On peut y lire :

Après le prélude, Yolande, assise seule en scène, sur une petite chaise de fer, commence à parler. Seules les premières phrases de cette narration de quarante minutes ont été écrites par le metteur en scène, tout le reste est sa propre voix. Tôt ou tard dans le récit, ses larmes étouffent sa voix. À ce moment, toujours, Yolande sort son mouchoir et dit : Excusez-moi. Elle reprend quand elle peut, calmement et toujours clairement. Par la suite, il lui arrive de devoir s'arrêter un instant pour les mêmes raisons, mais elle ne s'excuse plus<sup>51</sup>.

Le rôle de la didascalie est inversé, mais l'idée d'une certaine constance dans le témoignage de Yolande Mukagasana demeure. Par la double utilisation du « toujours », le texte insiste sur l'immutabilité du témoignage ; sa répétition en fait quelque chose de figé, de stable. La version théâtrale filmée<sup>52</sup> diverge très peu du texte publié. Nul besoin d'avoir assisté à toutes les représentations pour laisser croire qu'à force de répétitions, les phrases sont peu à peu devenues les mêmes, que les intonations se sont fixées, comme un acteur qui finit par dire son texte de la même façon de représentation en représentation.

il [le témoignage] met en évidence le fait que le théâtre parle d'une absence, d'une séparation radicale, au moyen d'une présence (le théâtre travaille sur des indices paradoxaux : l'indice théâtral ne suppose pas une contiguïté avec le réel "représenté", dont il est de toute façon coupé, sauf dans le happening, mais uniquement avec le réel "représentant", par ce qu'il peut mettre de lui-même dans l'événement dont il se fait le témoin indirect)<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Rykner, p. 167.

<sup>51</sup> Groupov, p. 15.

<sup>52</sup> « Rwanda94 1-4 - Itsembabwoko (génocide) – Groupov », vidéo Youtube, mise en ligne par Undercoverbes, 17 mai 2013, [https://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc&list=PLjxHq7y2opOzdmlWJVARtFRi\\_YwgBHjy0](https://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc&list=PLjxHq7y2opOzdmlWJVARtFRi_YwgBHjy0).

<sup>53</sup> Rykner, 2011, p.168.

Pour Lehmann, la performance « accentu[e] la présence (le faire dans le réel) au lieu de la représentation (la mimésis du fictif), l'acte au lieu du résultat<sup>54</sup> ». Kattenbelt, pour sa part, insiste sur son caractère autoréférentiel et autoréflexif<sup>55</sup>. Selon ces considérations, si le témoignage de Yolande Mukagasana demeure malgré tout un acte de représentation, pensé comme le récit répété d'un événement passé, il n'en demeure pas moins qu'il confronte « la présence provocante de l'homme au lieu de l'incarnation d'un personnage<sup>56</sup> » tant que le pacte concernant l'identité du témoin est respecté (il tombe le jour où Yolande est jouée par quelqu'un d'autre). La force du témoignage vient principalement de l'effet de celui-ci sur le public, et l'impact qu'il laissera sur la suite du spectacle : « car ce qui fait la force de Yolande Mukagasana, ce n'est peut-être plus tant la vérité du discours qu'elle tient en tant que survivante, que le fait que, comme morte, littéralement, "elle nous regarde", et nous regardant nous oblige à rentrer dans l'événement<sup>57</sup> ». Yolande Mukagasana confronte le spectateur, comme si sa seule présence le mettait au défi de remettre en question son témoignage.

Le témoignage représente une effraction du réel sur scène. Le témoignage de Yolande est une suspension de la pièce, un retardement. Pour Catherine Naugrette, ce témoignage initial, « sans filet et sans intermédiaire<sup>58</sup> » engendre une émotion particulière chez le spectateur, qui se fera ressentir jusque dans les autres scènes du spectacle. Yolande Mukagasana ne réapparaîtra pas plus tard dans la pièce. Son témoignage est terminé, mais il a ouvert la porte aux autres témoignages à venir, celui du Chœur des Morts. Il s'agit cette fois d'une forme plus proche du verbatim — les acteurs portant la parole de ceux qui ne peuvent plus parler — mais le témoignage conserve de sa force, même par interposition. Pour Holmes, le témoignage, même coupé du témoin d'origine, à un double effet :

En ce qui concerne le théâtre verbatim, le public reconnaît le témoignage comme faisait partie d'un ordre mimétique différent que le produit d'une écriture théâtrale conventionnelle et ajuste instinctivement sa réponse en conséquence.

---

<sup>54</sup>Lehmann, p. 165.

<sup>55</sup>Chiel Kattenbelt, « L'intermédialité comme mode de performativité », in *Théâtre et intermédialité*, sous la dir. de Jean-Marc Larrue, p. 101-116, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2015, p. 101.

<sup>56</sup>Lehmann, p. 218.

<sup>57</sup>Rykner, 2011, p. 169.

<sup>58</sup>Catherine Naugrette, « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, no 38 (automne 2008), p. 87-88.

L'écoute prend conséquemment place sur deux niveaux : la réception de la performance en tant qu'art et celui du texte comme témoignage immédiat<sup>59</sup>.

Mais le lecteur/spectateur doit d'abord être en mesure de reconnaître ce deuxième niveau de témoignage. En effet, il est appelé à faire la part lui-même entre document et fiction. Bien qu'il puisse y être aidé par des indications scéniques visuellement ou auditivement présentes, il peut lui être impossible de reconnaître une citation d'un dialogue, alors que, à l'écrit par exemple, cette distinction peut être facilitée par les guillemets. Il peut être impossible de classer instantanément certains éléments, par exemple un fait ou un nom, sans une aide encyclopédique extérieure. Par exemple, dans *Rwanda 94*, la cantate de Bisesero et le Chœur des Morts portent la mémoire individuelle à un autre niveau. Il s'agit, en quelque sorte, de témoins de substitution. Dans la version écrite de *Rwanda 94*, on peut apprendre que « chacun de ces récits a été composé par les acteurs rwandais de la création, à partir de cas connus ou vécus dans leurs familles<sup>60</sup> ». Même chose pour la Cantate de Bisesero : « ce texte a été composé à partir de l'enquête réalisée par l'association African Rights au Rwanda et publiée en brochure à l'occasion de la quatrième commémoration nationale du génocide, à Bisesero. Le Groupov y avait envoyé une délégation<sup>61</sup> ».

Ici le témoignage prend une autre forme que celle qu'il a prise sous les traits de Yolande Mukagasana. Sur scène, le rapport du Chœur des Morts au réel passe de témoins à porte-parole. Ils ne témoignent pas de leur propre histoire, mais ils témoignent de l'histoire, de celle de leur famille, de celle de leurs proches, et éventuellement, de celle de l'Homme. Ils véhiculent la parole, non seulement d'un autre, mais de plusieurs autres.

Les acteurs/témoins formant le Chœur des Morts de la première partie ont encore un nom, sur scène, mais pas sur papier, brisant le pacte promettant un témoin réel plutôt qu'un acteur. Ce Chœur des Morts est présenté comme un ensemble : « cinq victimes du

---

<sup>59</sup> « In the case of verbatim theatre, the audience recognizes the testimony as being of a different mimetic order to the conventional product of playwriting, and instinctively adjusts its response accordingly. Spectatorship consequently takes place on two levels: the reception of the performance on the level of art, and that of the script on the level of immediate testimony ». Johnathan Holmes, *Fallujah*, Londres: Constable, 2007, p. 142. (C'est nous qui traduisons).

<sup>60</sup> Groupov, p. 33.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 165.

génocide des Tutsis, hommes et femmes<sup>62</sup> », alors que Yolande Mukagasana conserve son nom, son identité. Elle n'est pas qu'une victime du génocide, elle est « Yolande : une rescapée du génocide [...] »<sup>63</sup>. Plus remarquable, le témoignage qu'ils font en est un impossible : celui de leur propre mort, en détail, jusqu'à la fin, d'un point de vue interne : « Un coup partit, ma tête éclata en deux, ma cervelle s'échappa au dehors, mon corps sans vie s'échoua sur ce qui restait des miens, un monticule de corps sans vie<sup>64</sup> ». Le moi du Chœur des Morts est un moi rapporté, distancié par l'impossible prosopopée (figure de style qui concerne à faire parler un mort).

Pendant ce temps, Yolande Mukagasana est toujours présente sur scène. La présence de celle qui a survécu au génocide alors qu'elle « aurait dû mourir<sup>65</sup> », parmi ceux qui y sont symboliquement restés, atteste de leur authenticité, comme autant de différentes voix racontant la même histoire. Sa présence, son regard, valident les propos qui viennent en contrepartie confirmer les siens. Ce regard, celui qu'elle pose sur le Chœur des Morts, mais aussi celui qu'elle pose sur le public, inverse la dynamique du regardant/regardé, comme tant de regards qui mettent au défi de ne pas croire, qui provoquent. C'est ce genre de regard que recherche Jonathan Holmes dans ses pièces de théâtre documentaire. En brisant le quatrième mur, il cherche à « impliquer le public viscéralement dans l'action ; le spectateur est forcé de décider s'il s'engage directement avec l'acteur qui s'adresse à lui, ou s'il s'éloigne de l'action. Ainsi, regarder la pièce est intrinsèquement politique<sup>66</sup> ».

À la toute fin de la pièce, dans la cantate de Bisesero, l'identité de ces témoins se morcèle et se brouille. La didascalie au début de l'acte précise même que ce chœur devrait être constitué d'acteurs européens et africains. Ici se mélangent coryphée et chœur, témoin homme, femme et enfant, à tour de rôle, sans identité définie. La Cantate de Bisesero illustre donc une posture à mi-chemin entre document et fiction. D'une certaine manière, la cantate rappelle le témoignage initial de Yolande Mukagasana et celui du Chœur des

---

<sup>62</sup> Groupov, présentation des personnages.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>66</sup> « I chose to do so in order to implicate the audience viscerally in the action; a spectator is forced to decide whether she engages directly with the actor speaking to her, or removes herself further from the action. Thus, watching this play is intrinsically a political act. ». Holmes, p. 144. (C'est nous qui traduisons).

Morts : des Rwandais nous racontent ce qu'ils ont vécu lors du massacre de Bisesero, de la fuite vers les collines jusqu'à l'arrivée des soldats français.

Et lentement, il devient difficile de tracer la ligne entre fiction et document ici, parce que justement, il ne s'agit entièrement ni de l'un ni de l'autre. À ce moment, s'il est possible de parler de fictionnalisation du réel comme l'entendait Genette, il s'agit d'une fictionnalisation volontaire. Mais pour reprendre les propos de Zenker, « au lieu de *représenter* les réalités à travers des êtres fictifs que sont les personnages, l'acteur contemporain comme celui du théâtre documentaire cherche sa place de *transmetteur du réel* et non plus d'*interprète dramatique*<sup>67</sup> ». Les témoignages portés par le Chœur des Morts diffèrent du témoignage d'ouverture de Yolande Mukagasana tant parce qu'il s'agit parfois de témoignages pluriels rassemblés en un seul témoin que par la façon dont ils ont été stylisés, par la façon dont le langage utilisé s'éloigne d'une parole spontanée, personnelle, intime, pour rejoindre le registre plus soutenu et le rythme d'un Chœur grec, mais ils cherchent tout de même à transmettre des fragments de réel et leur authenticité est en quelque sorte attestée par le regard de Yolande.

## **2.2 *Moi, dans les ruines rouges du siècle* : Sasha témoin de lui-même**

*Moi, dans les ruines rouges du siècle* revendique son inscription dans le réel d'une manière semblable à *Rwanda* 94. En son centre se trouve la mémoire personnelle d'un acteur qui affirme dès le début représenter sa propre vie, sa propre histoire.

Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle* Sasha est plus qu'un témoin : c'est l'acteur principal, à la fois de la pièce présentée devant le public et de sa vie qu'elle illustre. Ici, c'est la présence de l'acteur qui témoigne du réel, puisque celui-ci n'est justement pas seulement un acteur, c'est aussi l'acteur de sa propre vie, le témoin de lui-même alors qu'il revit sa vie. La pièce, c'est ses propres souvenirs revisités, c'est sa vie en accéléré. Une certaine ambiguïté demeure néanmoins, puisque Sasha est aussi comédien.

---

<sup>67</sup> Zenker, p. 4.

Lorsque Sasha Samar s'avance et s'adresse au public, il se nomme, comme Yolande l'a fait à la fin de son propre témoignage. En offrant son nom au public, il signe un pacte avec celui-ci. Ce nom à lui seul est un indice de réel, comme c'est le cas dans l'autobiographie :

Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités. Ceci était juste tant qu'on se bornait au texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du *nom* (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses : mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa *signature*. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité. On sait trop combien chacun tient à son nom<sup>68</sup>.

Lorsque Sasha l'acteur, mais surtout Sasha l'être humain présente le spectacle comme celui de sa propre vie, le spectateur oublie rapidement que la pièce est signée Olivier Kemeid. Sur scène, l'auteur s'efface. Il est suffisant, pour reprendre les équivalences de Lejeune, que le narrateur soit l'équivalent du personnage pour que le pacte autobiographique soit scellé. La présence de Sasha scelle le pacte. Le *je* de Sasha qui parle devient le *je* de Sasha qui vit. Pour reprendre les réflexions de Judith Butler dans *Le récit de soi*, « la narration que l'on fait de soi-même est d'emblée une fiction, déterminée par le "narrataire" selon l'expression de Genette, à qui on l'adresse. Le *je* n'a pas d'authenticité prédéterminée, mais se construit tant dans l'acte de parole que par le lien avec la personne à qui on l'adresse<sup>69</sup> ». Le public accepte de croire que l'acteur raconte bel et bien sa propre vie, et cela donne une puissance supplémentaire à la pièce.

De plus, nous sommes ici dans l'ordre du récit, du souvenir, du personnel et de l'intime. Par la nature intime de son récit, *Moi, dans les ruines rouges du siècle* ne permet pas au lecteur/spectateur de vérifier l'authenticité de ce qui est présenté comme la vie de Sasha. *Moi, dans les ruines rouges du siècle* rappelle que ce réel peut être pluriel et

---

<sup>68</sup>Lejeune, p. 26.

<sup>69</sup>Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo - dramatique », *Trajectoires*, No 3, 2009, en Ligne, [# text](http://trajectoires.revues.org/392), p. 22.

subjectif, et c'est là justement que réside l'intérêt du théâtre du réel pour plusieurs créateurs contemporains.

Ici, c'est l'expérience personnelle d'un homme dans l'Histoire qui marque le spectateur. Aussi le spectacle permet-il les détours, manquements et exagérations que fait subir la mémoire au réel. Rykner rappelle que « le témoignage met en évidence une frontière, une mise à distance que le théâtre connaît bien : je parle ici ; cela se passe là (s'est passé là-bas, autrefois)<sup>70</sup> ». Cette frontière rappelle la distance inhérente que le « je » prend par rapport au passé. Aussi, cette distance permet qu'un part de fiction vienne teinter ce témoignage, sans que cela remette en question l'authenticité de celui-ci. *Moi, dans les ruines rouges du siècle* se rapproche de l'autofiction telle que définie par Serge Doubrovsky : « récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle<sup>71</sup> ». Évidemment, ici, c'est un acte de foi que de croire en cette « matière entièrement autobiographique ».

Après cette entrée en matière, *Moi, dans les ruines rouges du siècle* reprend rapidement une forme théâtrale « conventionnelle », c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans une dramaturgie traditionnelle, avec ses personnages et ses péripéties diverses. Le spectateur va être happé par l'histoire qui se déroulera sous ses yeux, peut-être jusqu'à en oublier qu'il s'agit d'une histoire vécue. C'est alors que Sasha s'avance une fois de plus. De manière aussi brève et concise qu'au début, l'épilogue fournit un ultime rappel au réel.

Galina Alexandrovna est décédée un an plus tard

le 31 décembre 1994

elle avait quarante-cinq ans

L'année suivante

J'ai épousé Lesya

Nous avons émigré au Canada en 1996

Vlace

---

<sup>70</sup>Rykner, 2011, p. 168.

<sup>71</sup>Philippe Forest (dir.), *Je et moi*, Paris : Gallimard, 2011, p. 11.



Notre fils  
Est né au Québec en 1997  
Tous les trois nous vivons à Montréal  
Ensemble<sup>72</sup>.

Il devient alors particulièrement difficile de se détacher rationnellement de ce moment fort en émotion et de décider, sans l'ombre d'un doute, que tout ce qui vient d'être raconté n'était que subterfuge et illusion, et que l'émotion dans la voix et dans les yeux de Sasha est due au talent de l'acteur plutôt qu'au souvenir de sa mère décédée. Et là est l'intérêt. Parce que la suspension délibérée de l'incrédulité pour reprendre le terme de Coleridge<sup>73</sup> n'a jamais proprement eu lieu. Elle a toujours été menacée.

Ce qui permet à l'ultime confession de Sasha de ramener aussi brusquement le réel à la fin de son histoire, c'est aussi la différence de ton entre fiction et réel. Le texte entrelace plusieurs temps de narration. Cela permet de faire intervenir des personnages à des moments où ils n'étaient pas vraiment, de leur donner une voix, aussi, sur la rétrospective d'une vie. Ainsi, vers la fin de la pièce, Sasha a retrouvé la trace de sa mère. Il part « à pied dans la nuit sibérienne<sup>74</sup> » pour la rejoindre. Or, ce n'est pas Galina ni Sasha qui prend la parole, mais Vassili, son père, présent lui aussi dans la manière dont les souvenirs de Sasha se heurtent les uns aux autres sur scène. Ceci brise la « vraisemblance » du moment, ramenant l'histoire sur plusieurs temps, celui des retrouvailles, celui du récit des retrouvailles peut-être fait à son père en un autre temps et celui du récit représenté sur scène.

*Sasha frappe à une porte.*

*Apparaît Galina.*

*La vraie, cette fois.*

*Ils figent tous deux.*

*Se prennent dans leurs bras.*

*Se serrent. »*

---

<sup>72</sup> Kemeid, p. 110.

<sup>73</sup> Samuel Taylor Coleridge, « Biographica literaria Chapitre XIV » in *La ballade du Vieux Marin et autres textes*, p.379-387, Paris : Gallimard, 2007, p. 379

<sup>74</sup> Keimeid, p. 108.

Vassili : Je ne sais pas pourquoi elle n'est pas revenue  
te prendre Sasha.  
Tu sais ce que j'aime imaginer ? <sup>75</sup>

Quand Galina parle à son tour, son discours n'a pas le ton d'un discours rapporté propre au dialogue échangé entre Sasha et Vassili. Son registre est plus élevé, sa forme flirte avec la poésie. Le ton de Galina n'est pas comparable, à ce moment, à celui de Vassili. La Galina de la fin ne parle pas comme la Galina du début de la pièce. Par son utilisation du « nous » plutôt que du « je », Galina n'est plus que la mère de Sasha. Elle devient une figure maternelle abstraite, universelle et lointaine, alors que l'existence de Vassili semble plus tangible. Vassili n'est pas tous les pères, il est celui de Sasha ancré dans le présent de la représentation, alors que la Galina de la fin a un aspect dématérialisé et onirique qui laisse même planer le doute sur leur véritable réunion.

Galina : Au tribunal de l'Histoire,  
les mères qui ont abandonné leurs fils forment  
des files infinies  
Têtes courbées dos voûtés nous parlons très peu même  
entre nous  
Nous n'avons pas grand-chose à nous dire  
Nous ne désirons ni la paix ni la sérénité car nous les  
avons laissées sur le seuil de l'abandon  
Nous ne voulons que le silence<sup>76</sup>

Ici le discours de Galina semble doublement impossible : d'une part, parce qu'il ne provient pas de Sasha, et d'autre part, parce qu'il ne semble pas provenir du souvenir d'une conversation que Sasha aurait pu avoir avec sa mère, mais davantage d'un fantasme. Le lyrisme de sa tirade contraste avec l'épilogue sobre et court de Sasha qui suit immédiatement. Il se contente d'y informer le lecteur/spectateur du dénouement de

---

<sup>75</sup> Kemeid, p. 109.

<sup>76</sup> Kemeid, p. 109.

l'histoire aussi brièvement et efficacement que possible. Ce contraste, cette rupture de ton ramène le spectateur dans le réel et dans le présent une ultime fois.

### 2.3 *Rwanda 94* et l'épreuve des faits

L'aspect documentaire ne trouve pas sa place dans le théâtre du réel que via la parole d'un témoin. L'archive est l'un des indices du réel souvent prisé par le théâtre documentaire. Contrairement au témoin, nécessairement temporaire, l'archive est un indice du réel beaucoup plus accessible et pérenne. Et contrairement au témoin, qui fait plus appel à une mémoire intime, personnelle, les archives font référence à une mémoire collective, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'images et de documents audiovisuels. Paget rappelle à quel point l'image facilite l'adhésion à un fait, à quel point il est plus facile de croire à quelque chose à partir du moment où il existe une preuve visuelle<sup>77</sup>. Il est facile de croire aux images parce qu'elles donnent une impression d'immédiateté, de rapport direct avec le sujet du documentaire. C'est-à-dire que ces archives sont bien souvent déjà disponibles dans le domaine public. Elles auront peut-être même déjà été vues.

À première vue, les documents audiovisuels ne subissent pas la même remédiation par la scène théâtrale. Ils existent en tant que tels en dehors du moment théâtral. Mais sur la scène, ils témoignent de ce réel qui a déjà été vu, vécu, enregistré, souvent même dans le but de documenter, de reporter. Pour Bertolt Brecht, le film au théâtre devient lui aussi un acteur, et il altère ainsi le rapport scène-spectateur :

Au théâtre, le film fonctionne en « mobilisant le souvenir d'autres événements simultanés, en projetant des documents qui confirment ou infirment ce que les personnages disent, en faisant office de figure concrète et intelligible qui accompagne une conversation abstraite afin d'en clarifier le sens<sup>78</sup>.

Le document audiovisuel sur scène attire le regard parce qu'il est d'un registre différent. D'une part, ce « matériau non dramatique », pour reprendre l'expression de

---

<sup>77</sup> Paget, p. 32.

<sup>78</sup> «Film worked on stage, he said, «by recalling other simultaneous events elsewhere, by projecting documents which confirmed or contradicted what the characters said, by concrete and intelligible figures to accompany abstract conversations, by figures and sentences to support mimed transactions whose sense was unclear». (14) Paget p. 45, citant John Willet, *The Theatre of Bertolt Brecht*, Methuen, 1977, p. 71. (C'est nous qui traduisons).

Hoffert, se « transforme inévitablement sous l'effet du "faire" théâtral<sup>79</sup> ». Il y a un effet de fictionnalisation du réel, parce que le document audiovisuel s'insère dans le monde de la représentation. Mais il y a, en même temps, un effet de distanciation théâtrale, parce que ce type d'indices du réel contribue forcément à briser l'illusion dramatique. « Ces textes et images intercalés obligent à un aller-retour du regard ; quand celui-ci revient de l'écran sur scène, il n'est évidemment plus le même — il est averti, donc, interprétatif<sup>80</sup> ». Ils portent le regard du public ailleurs, hors de la représentation en cours, hors de la scène. C'est un fragment du réel transposé sur scène, non plus dans une représentation de celui-ci. Ils interrompent le réel de la scène pour amener le spectateur à l'extérieur. Par le fait même, ils ont l'effet d'une cassure et accentuent la transparence de la scène de théâtre, de concert avec les nombreux moments où l'aspect « spectaculaire » est souligné : « ce n'est pas dans le cadre d'un spectacle dont vous êtes les protagonistes, que nous pourrions épuiser le sujet, et sur le chemin de cette grande notion — dont vous faites peut-être un usage excessif, madame Bee Bee Bee : la vérité, nous ne ferons que quelques pas<sup>81</sup>. » En mettant de l'avant les dispositifs du réel, c'est-à-dire tout ce qui ne cadre pas avec l'univers strictement fictionnel, la pièce rappelle constamment, et par tous les moyens possibles, que ce qui se déroule sous les yeux du lecteur/spectateur est une œuvre théâtrale. Ainsi, ce que les documents audiovisuels représentent sur scène fait à la fois partie du réel et de la fiction.

Dans *Rwanda 94*, un des documents d'archives est sous forme vidéo : il s'agit d'une « séquence d'archive d'un journal télévisé de la chaîne France 2, la date est indiquée : 28 février 1993<sup>82</sup> ». Cette séquence d'archive, diffusée originalement bien avant le génocide, fait état des premières vagues de violence au Rwanda. Elle s'insère dans la pièce entre une discussion entre Bee Bee Bee et Jacob, et l'exposé sociohistorique du conférencier. La séquence d'archive du journal télévisé, montrée dans sa version vidéo originale et non mise en scène et jouée par des acteurs, est une effraction du réel sur scène : elle vient briser l'illusion dramatique.

---

<sup>79</sup> Hoffert, p. 111.

<sup>80</sup> Moguilevskaia, p. 30. (citant Jeanne Lorang, 1978, p. 243).

<sup>81</sup> Groupov, p. 86.

<sup>82</sup> Groupov, p. 83.

Cependant, *Rwanda 94* n'utilise pas seulement le témoin et le document audiovisuel pour faire référence au réel. La pièce utilise deux moyens différents afin de présenter les éléments factuels du génocide. La troisième partie de la pièce, « La litanie des questions », confronte le lecteur/spectateur à de nombreux faits<sup>83</sup>. Le Chœur des Morts, disposé en une rangée derrière Bee Bee Bee, dénonce sous forme de questions les éléments qui ont mené au génocide et à l'inactivité de la communauté internationale :

Diront-ils que le 6 avril 1994  
Il y avait au Rwanda  
2500 casques bleus  
Et qu'ils ne seront plus que 270  
Le 21 avril ?<sup>84</sup>

Nonobstant la visée didactique des faits exposés dans « La litanie des questions », la scène demeure très théâtrale. Outre l'information qu'elle véhicule, la scène met l'accent sur l'idée que les Morts ne sont pas en paix<sup>85</sup>. Puis, la pièce prend brièvement des allures de conférence dans la deuxième partie d'« Ubwoko<sup>86</sup> », alors qu'un conférencier nuance le discours populaire et médiatique sur les causes possibles d'un tel massacre et sur la différence entre Tutsi et Hutu. Ce conférencier n'est pas nommé ; c'est un acteur. Mais le ton employé est didactique. Ce passage ne semble soudainement plus dramatisé. Les faits sont racontés en détails. Ils sont présentés de manière neutre, sans passer par l'intermédiaire d'un personnage qui y insufflerait une intention. Contrairement au segment dynamique de « La litanie des questions » où les voix s'enchaînent en français et en kinyarwanda, le ton didactique du conférencier et son apparition à part (il occupe dix-sept pages non interrompues) fait l'effet d'un appel à l'autorité des plus classiques. Ce moment, très peu théâtral, brise une fois de plus l'illusion dramatique en faisant référence à un réel rationnel, expliqué, comme celui qu'on retrouverait dans un manuel d'histoire ou lors d'une conférence.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 50-72.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 86-102

## 2.4. L'effet d'ancrage dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*

*Moi, dans les ruines rouges du siècle* fait aussi appel à la mémoire collective. La tragédie n'est pas comparable, ou du moins, elle n'est pas présentée de la même façon. *Moi, dans les ruines rouges du siècle* ne cherche ni causes ni raisons pour expliquer le communisme soviétique. À travers son récit, Sasha ne cherche pas à comprendre l'Histoire, il fait état de la manière dont cette histoire a influencé sa vie. Cependant, *Moi, dans les ruines rouges du siècle* fait constamment référence aux grands moments qui ont marqué une partie de l'histoire du monde occidental. Ce ne sont que de simples mentions qui font pourtant le pont entre l'histoire de Sasha et l'histoire de son probable public, à Montréal. Elles ancrent le lecteur/spectateur dans le réel. Elles le ramènent à sa propre histoire, surtout s'il a vécu les événements en question : les Jeux olympiques de 1976, les matchs de hockey du Canadien de Montréal avec Maurice Richard, l'explosion de Tchernobyl, la chute du communisme en Europe de l'Est. Ces événements font écho à l'imaginaire de plusieurs, qu'ils aient été au monde ou pas à cette époque, parce qu'ils font partie intégrante de notre paysage sociohistorique. Aussi, quand sur scène, le voisin s'écrie : « Taisez-vous taisez-vous, c'est Nadia Comaneci<sup>87</sup> », ce n'est pas vraiment Nadia Comaneci, et personne ne s'attend à voir l'ancienne athlète olympique surgir de derrière le rideau pour effectuer des prouesses gymnastiques. Cet indice du réel ancre plutôt la pièce dans l'histoire récente et vient s'ajouter aux autres pour créer un effet de réel, bel et bien comme Barthes l'entendait cette fois. Il s'agit ici de ce que Harshaw qualifiait de « cadre de référence interne<sup>88</sup> ». Le cadre de référence se dédouble à partir du moment où un personnage de fiction évolue dans un endroit géographiquement et historiquement précis. Le cadre de référence interne de la fiction s'inscrit dans le cadre de référence externe<sup>89</sup>. Mais Sasha n'est pas un personnage de fiction, il se joue lui-même. Les autres acteurs incarnent des personnes qui ont fait partie de sa vie. Nous croyons en leur véritable existence parce que nous avons adhéré au pacte

---

<sup>87</sup> Kemeid, p. 38.

<sup>88</sup> Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris: Éditions du seuil, 1986, p. 30, se référant à Benjamin Harshaw « Fictionality and Fields of Reference », *Poetics Today*, n° 5, 1984, p. 232.

<sup>89</sup> *Ibid.*

référentiel. Ainsi, les références au réel hors scène ont un effet de validation du réel plutôt que de réalisme.

Les référents historiques de *Moi, dans les ruines rouges du siècle* se démarquent de l'histoire racontée par Sasha. Ce ne sont pas de simples éléments qui font partie de la trame de fond. Ils occupent souvent une scène à eux seuls. Prenons, par exemple, la narration de l'explosion de Tchernobyl<sup>90</sup>. Même intégrée à la fiction, non pas comme une reconstitution orale des instants ayant précédé et suivi l'explosion de la centrale, mais comme un exposé de Ludmilla à l'école des Beaux-arts portant sur ce sujet, l'événement historique se démarque. Il reste en dehors de la fiction. Il n'est pas pris d'assaut par des personnages qui vivent à travers lui et le teintent de leur propre vie, comme c'est le cas avec Anton et sa carrière d'acteur qui s'effondre en même temps que l'URSS. Ici, l'élément inventé semble à ce moment occuper moins de place que l'élément référentiel, et cela renforce l'impression de réel.

---

<sup>90</sup> Kemeid, p. 69.

### Chapitre 3

#### Reconstruire l'illusion dramatique : le théâtre dans le théâtre documentaire

Une part de fiction demeure indissociable du théâtre du réel. Le réel sur scène est nécessairement transformé par les nombreux regards différents qui le modèlent en l'interprétant chacun à sa manière. Peter Weiss disait que « [l]e théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en en structurant la forme<sup>91</sup> ». Quand bien même il se refuserait en effet à toute invention (et nous doutons que cela soit possible), il n'en demeure pas moins que cette structuration de la forme fictionnalise ces « matériaux documentaires authentiques », qui finissent par être agencés selon un modèle classique (situation initiale, élément déclencheur, péripéties, dénouement). La fiction, dans le théâtre du réel, est présente ontologiquement : « La mécanique de la fiction dramatique (soit le réalisme des personnages, l'utilisation de la tension et de l'ironie dramatique, les thèmes, les intrigues et les intrigues secondaires) adoucissent le factuel avec du divertissement<sup>92</sup> ».

Dans *Rwanda 94* et *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, cette dramatisation du réel n'est pas perçue seulement comme une conséquence inévitable de la présence d'indices du réel au théâtre, c'est également un effet recherché, travaillé, qui tente de mettre en évidence le changement de ton entre réel et fiction. C'est là plus qu'une structuration de la forme. Il y a en effet dans les deux pièces des personnages aux traits grossis (pensons à la naïveté et la sensibilité de Bee Bee Bee dans *Rwanda* ou les élans propagandistes du voisin et de l'ouvrier, dans *Ruines rouges*). Il y a également une certaine progression de l'intrigue, une tension dramatique qui s'installe, suivant les retrouvailles et les abandons de Sasha comme la quête de réponses de Bee Bee Bee. Il y a finalement un rythme particulier qui est créé, qui n'est pas celui du verbatim ou de la sobriété de l'historien. Mais

---

<sup>91</sup>Peter Weiss, (1968), *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam: illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, (J. Baudrillard, trad.), Paris : Éditions du Seuil, 1968, p. 7.

<sup>92</sup> «The discourse of fictional drama (realistic characterisation, use of "tension" and dramatic irony, theme and counter-theme, plot and subplot) sugars with entertainment the pill of fact. » Paget, p. 5. (C'est nous qui traduisons).



il y a surtout des moments qui s'éloignent énormément du réalisme et accentuent la déformation du réel par l'univers théâtral.

### 3.1 La fiction pour faire le pont entre les diverses parties

Le premier rôle de la fiction dans les pièces à l'étude est celui de combler les vides des réalités rapportées, recrées, re-présentées. Ils permettent l'articulation entre les différentes parties.

Cette fonction de la fiction semble plus percutante dans *Rwanda 94*, où les apparitions de Bee Bee Bee prennent des allures de transitions entre deux témoignages, entre deux éléments factuels. Les « fantômes électroniques » qui apparaissent dans la deuxième partie de *Rwanda 94*, permettent à la pièce de s'émanciper des témoignages initiaux pour entrer dans l'enquête, pour poser des questions et chercher des réponses, pour enchaîner « la litanie des questions » avec le savoir plus théorique de Jacob dans « Ubwoko » et pour, finalement, faire converser les morts avec les vivants.

Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, cette fictionnalisation se manifeste sous forme d'ellipses temporelles et thématiques qui permettent au récit de Sasha de promener le lecteur/spectateur à travers son histoire. Les bonds les plus importants sont introduits par une courte narration de la part de Sasha. L'action devient brièvement racontée au lieu d'être jouée.

D'ailleurs, pour Carol Martin « c'est précisément ce qui ne fait pas partie de l'archive, ce qui est ajouté en faisant un texte théâtral de l'archive qui donne sa viabilité théâtrale particulière au théâtre documentaire<sup>93</sup> ». Ce qui ne fait pas partie de l'archive, ce qui ne fait pas partie des documents, ce sont, ici, ces fragments de fiction qui s'immiscent entre les documents.

---

<sup>93</sup> « Ironically, then, it is precisely what is not in the archive, what is added by making the archive into repertory, that infuses documentary theatre with its particular theatrical viability », Martin, 2010, p. 20. (C'est nous qui traduisons).

Mais le recours à la fiction n'a pas pour seule fonction de lier les éléments en une dramaturgie cohérente, autant pour *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, que pour *Rwanda 94*. La fiction sert également à nuancer un réel monolithique.

### 3.2 La fiction pour remettre en cause les indices du réel

L'un des reproches souvent fait au théâtre du réel serait sa propension à s'afficher comme porteur d'un regard objectif sur la réalité. S'il cherche à faire voir le réel, le théâtre documentaire ne tente toutefois pas nécessairement d'en dresser un portrait global. Cette objectivité serait difficile à atteindre dans un cadre théâtral, voire impossible :

Si de telles pièces ne mettent pas l'accent elles-mêmes sur les vicissitudes de la relation entre scène et réel, elles peuvent trop aisément devenir des exercices malhonnêtes de présentation de la « vérité » parce qu'elles ont échoué (ou ont refusé) de reconnaître la manipulation inhérente à la sélection des opinions et des discours<sup>94</sup>.

En effet, le document, par son passage sur scène, est interprété et réinterprété, par les auteurs de la pièce, par la mise en scène, par le jeu des acteurs et des témoins, par la lecture qu'en fait le lecteur/spectateur. Chaque regard nouveau réinterprète ce réel et, conséquemment, le modifie. Prétendre qu'il est offert sur scène de manière « pure », c'est-à-dire, prétendre, en quelque sorte, que la pièce détient un point de vue objectif sur les événements qu'elle met en scène reviendrait à réduire la complexité de ceux-ci. « L'écriture strictement référentielle, au sens documentaire et réaliste, se révèle souvent pauvre non par misère du genre en lui-même, mais par étroitesse d'optique<sup>95</sup>. »

Alors que certaines pièces de théâtre documentaire entretiennent l'illusion que les propos et les témoignages sont présentés directement, sans l'intermédiaire de l'auteur, du

---

<sup>94</sup> « Without a self-conscious emphasis on the vicissitudes of textuality and discourse, such plays can too easily become disingenuous exercises in the presentation of "truth," failing (or refusing?) to acknowledge their own highly selective manipulation of opinion and rhetoric » Stephen J Bottoms, « Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective? » *TDR: The Drama Review*, Volume 50, No 3 (T 191), automne 2006, p. 57-58, en ligne, <https://muse.jhu.edu/article/201925/pdf>, page consultée le 7 juillet 2017. (C'est nous qui traduisons).

<sup>95</sup> Jacques Delcuvelierie, « Réel, fiction, hallucination: le combat avec l'ange », *Études théâtrales*, en ligne, 50, 2011. <http://www.groupov.be/index.php/index/showtexte/id/42>, page consultée le 02 août 2017.

metteur en scène, ou de toute autre entremise vivante<sup>96</sup> c'est en laissant une certaine place à des moments de toute évidence plus fictionnels que *Rwanda 94* et *Moi, dans les ruines rouges du siècle* permettent d'ébranler l'effet de réel pour ouvrir ces « espaces d'interrogations » qu'Hoffert mentionnait en prenant exemple sur *Corées*, de la compagnie Balazs Gera. En s'exposant, en étant transparente, la fiction oblige le lecteur/spectateur à s'interroger sur la nature documentaire de ce qu'il reçoit depuis le tout début de la pièce. En alternant effets de réel et dramatisation de ce réel, la pièce de théâtre documentaire laisse le lecteur/spectateur à la frontière entre réel et fiction. La cohabitation assumée des documents avec les éléments fictifs crée un effet d'étrangeté<sup>97</sup>.

En utilisant des archives, le dramaturge remet en question et la nature fictive du drame, et la nature factuelle des informations. Il transgresse implicitement les frontières normalement antithétiques du discours didactique et dramatique. [...] Prendre connaissance de l'archive dans un cadre théâtral défamiliarise celle-ci — il devient nécessaire pour le public d'adapter son attitude face au matériau documentaire de manière à « lire » la pièce<sup>98</sup>.

Ainsi, les éléments fictionnels permettent un certain recul face aux faits mis en scène par la pièce de théâtre. En ouvrant la porte à un deuxième niveau d'interprétation via, par exemple, des incursions symbolistes ou lyriques, cette part de fiction permet à la pièce de théâtre documentaire de s'affranchir d'une lecture nécessairement objective découlant d'un discours clos.

*Moi, dans les ruines rouges du siècle* met rapidement l'accent sur la subjectivité inhérente à une réalité reconstituée par des souvenirs, en insistant constamment sur des incongruités qui brisent l'effet de réel. L'histoire de la vie de Sasha est parfois interrompue et commentée par les personnages de la pièce. Après le prologue, la pièce met en scène de

---

<sup>96</sup>Stuart Young, «Playing with Documentary Theatre: *Aalst* and *Taking Care of Baby* », *New Theatre Quarterly*, Volume 25, No 01 (mars 2009), p. 72 – 87, p. 73.

<sup>97</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 2e éd., Paris : Messidor/Éd. sociales, 1987, p. 142.

<sup>98</sup> « By using documents at all, the dramatist problematises (calls into doubt or question) both the fictional nature of drama and the factual nature of information. S/he implicitly transgresses the boundaries of a discourse usually held to be antithetical to the dramatic. Encountering the document in a theatrical setting defamiliarises the document – it becomes necessary for the audience to adopt an attitude to the documentary material itself in order to "read" the drama. » Paget, p. 15. (C'est nous qui traduisons).

manière accélérée la rencontre de Vassili et de Galina puis leur ultime dispute, peu après la naissance de Sasha. Alors que Vassili reproche à Galina sa manière d'agir envers lui, Sasha intervient :

**Sasha.** Elle n'a pas dit ça

Elle voulait juste te dire que peut-être

Tu te laissais aller

**Vassili.** Qu'est-ce que tu as toi à venir m'emmerder !

Et d'abord qu'est-ce que tu en sais ?

Tu étais là ?

Tu as vu la scène tu l'as entendue ?

Tu as subi ce que j'ai subi ?

Non pour toi papa s'était blessé et ne pouvait plus marcher un point c'est tout quelle différence ça peut bien faire quand on a un an<sup>99</sup>.

En effet le récit que Sasha fait de sa vie commence très tôt, à un âge où il n'est même pas encore possible d'avoir accumulé des souvenirs pour mieux les déformer. La déformation potentielle de ces souvenirs agit comme leitmotiv tout au long de la pièce. Plus tard, Vassili lui demande : « Ne déforme pas l'histoire je te prie, c'est assez compliqué ainsi<sup>100</sup> ». De plus, Sasha est parfois absent des scènes auxquelles il aurait pourtant fallu qu'il soit présent pour en faire le récit – il est allé chercher du lait, il fait son service militaire, et pourtant, son récit dévie brièvement de sa personne pour s'attarder sur une conversation entre Ludmilla et son père, entre Ludmilla et Anton. Ces moments soulignent les détours et les ajouts empruntés à la fiction.

De plus, les thèmes du mensonge, de la fausseté et de la subjectivité reviennent tout au long de *Moi, dans les ruines rouges du siècle*. S'ils sont intéressants en soi dans le contexte d'une pièce dont l'histoire est influencée directement par la montée et la chute du communisme en Ukraine, ils prennent un double sens lorsqu'ils sont au cœur d'une histoire qui, bien que fondée sur des souvenirs, se veut « vraie ». Les scènes, dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, ont un titre, qui, comme dans un roman, séparent les parties et

---

<sup>99</sup>Kemeid, p. 17.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 33.

suivent les ellipses de l'histoire. La huitième scène a pour titre « la vie fausse », la dixième, « Pinocchio » et Vassili s'époumone sur le « masque » de théâtre qui s'ajoute au masque porté dans la vie de tous les jours<sup>101</sup>. L'idée d'appropriation de la réalité (et donc d'interprétation de la réalité) revient à deux reprises, la première fois lors d'une conversation avec l'institutrice de Sasha et son père où celui-ci admet : « mon fils est effectivement fort en appropriation<sup>102</sup> ». La deuxième survient à la scène intitulée « Pinocchio ». Dans le contexte de l'histoire, il s'agit de l'appropriation du mythe italien de Pinocchio par la jeunesse ukrainienne. Dans un contexte plus large, c'est surtout celle de l'appropriation de l'Histoire par Sasha. D'ailleurs, plus loin, Ludmilla compare Sasha à son père, ceux-ci se ressemblant selon elle, sur un point en particulier : « Je parle de votre manière de raconter les choses<sup>103</sup> ». Ludmilla sous-entend leur propension à déformer la réalité, à fabuler. Or, puisque c'est Sasha qui raconte son histoire, cette allégation vient se répercuter sur l'ensemble de la pièce.

Par les personnages, les situations et les dialogues, ces incursions thématiques sous-tendent l'idée même que le théâtre du réel, malgré ses références historiques, malgré ses faits exacts, n'est pas dénué d'espaces d'interrogations. Ce n'est pas le « quoi » qui est nécessairement remis en question, mais surtout le « comment ». À partir du moment où l'être humain entre dans le processus de transmission de l'Histoire, il y a forcément déformation, et c'est ce que *Moi, dans les ruines rouges du siècle* souligne régulièrement. Par ces moyens, la pièce réitère constamment la subjectivité de son adhésion au réel. Conséquemment, le lecteur/spectateur adhérera à ce qui pourrait sembler incongru, plutôt que de remettre en question l'ensemble. On retrouve dans cette approche du théâtre du réel la vision que John Grierson, fondateur de l'Office National du Film avait à propos du cinéma documentaire. Pour Grierson, le cinéma documentaire devrait être « l'interprétation créative de la réalité<sup>104</sup> ». C'est justement cette interprétation créative de la réalité que Sasha met en lumière, entre autres lorsqu'il dit :

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>104</sup> Paget, p. 13.

J'aime croire que je suis né dans un restaurant  
oui  
j'aime croire que c'est dans un restaurant que tout a commencé  
J'aime croire aussi que  
Ne serait-ce qu'un bref instant  
Mes parents ont été heureux<sup>105</sup>

Le « j'aime croire » souligne la part de subjectivité qui vient nécessairement teinter les souvenirs. Ce « j'aime croire », tout juste après la scène de la rencontre entre ses parents, met en garde sur ce à quoi le public vient d'assister et sur ce à quoi il va assister. En laissant planer la possibilité d'une pointe de fiction dans le récit de Sasha, la pièce oblige le lecteur/spectateur à recevoir toute information avec du recul.

En ce qui a trait à *Rwanda 94*, la pièce conserve également une facture esthétique réaliste, même lorsqu'elle fait parler les Morts. La parole des Morts est portée par des acteurs bien vivants. Les interactions de Bee Bee Bee sont tout à fait plausibles. Mais lorsque les hyènes entrent en scène dans la cinquième partie de « Ubwoko », la représentation abandonne le réalisme qui prévalait depuis le début.

Un ample chant rwandais, composé par Muyango, accompagné par l'orchestre européen, rythme une procession, évoquant celles que les missionnaires pouvaient organiser en Afrique. Les membres du Chœur des Morts y jouent différents rôles : Saintes Femmes, Saint-Jean, et la Vierge Marie portant dans ses bras, sortant de son ventre, un Christ rwandais à la couronne d'épines en or. La scène oppose un évêque, qui joua un rôle important au Rwanda pendant la « révolution » de 1959, à Bee Bee Bee qui le questionne sur le rôle de l'Église. L'évêque a la forme d'un oiseau géant<sup>106</sup>.

Cette partie, mais aussi la suivante, dans laquelle l'action se transporte au-dessus des chutes du Niagara en compagnie du général commandant la Mission des Nations Unies pour l'assistance au Rwanda en 1994, portant « une énorme tête de molosse avec béret bleu<sup>107</sup> », ouvre ces espaces d'interrogations. La tête de molosse avec béret bleu cache en même temps qu'elle souligne la fausse identité du général à ce moment-ci. Ce n'est

---

<sup>105</sup> Kemeid, p. 13.

<sup>106</sup> Groupov, p. 115.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 119.

évidemment pas le vrai lieutenant-général Dallaire qui est sur scène, mais la pièce ne fait pas non plus semblant que ce l'est. Elle ne prétend pas non plus que les propos qu'il tient sur scène sont ceux qui auraient été pris sur le fait, entendus et rapportés tel quel. La scène est ouvertement fictive, mais elle fait écho au réel de manière indéniable. Elle évite que soit remis en question les détails (à savoir si un envoyé des Nations Unies et le lieutenant-général Roméo Dallaire ont bel et bien eu cette exacte discussion devant les chutes du Niagara), pour se concentrer sur les propos de la scène : que le lieutenant-général a honte, et que le Chœur des Morts n'est pas ému par ses larmes<sup>108</sup>.

L'épouvantail mélancolique se cache derrière son secrétaire général ! Pas de mandat ? Pas de feu vert ?

**Mort 5. —**

Mais son mandat, en toutes lettres,

Lui ordonnait de protéger la population !<sup>109</sup>

Finalement, l'utilisation du costume du général Dallaire, cette marionnette, en quelque sorte, illustre les propos du Chœur des Morts.

Par ailleurs, les questions que pose Bee Bee Bee peuvent aussi être celles qui ont mené à la création de la pièce. Il s'agit là d'un procédé souvent utilisé dans le théâtre du réel. Ici, le personnage narrateur ou enquêteur représente l'auteur.

Ils attendent de nous

de moi

un engagement ferme.

Cet engagement, je le prends aujourd'hui devant vous.

Et à ceux qui sont morts

je dis humblement qu'en réponse à leurs souffrances

je mettrai au service de la vérité

toute la puissance

dont je dispose<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 47.

Toutes les interventions de Bee Bee Bee commentent et orientent la lecture de la pièce. Elle veut comprendre, elle veut savoir, et elle veut que ses téléspectateurs comprennent :

Je vous invite à recueillir avec moi la vérité  
et d'une commune franchise à l'adresser aux millions d'humains  
qui attendent mon émission<sup>111</sup>

Le lecteur/spectateur sait que le personnage de Bee Bee Bee est fictif — le nom à lui seul éloigne hors de tout doute son existence réelle. Conséquemment, le caractère fictif du narrateur empêche le lecteur/spectateur de l'identifier trop directement à une seule personne et témoigne plutôt de la polyphonie des voix à l'origine de la pièce.

Finalement, *Rwanda 94* commente l'action en même temps que celle-ci est vécue dans le prélude de « Ubwoko ». « En voyant que ma réserve était sincère, Bee Bee Bee dit encore<sup>112</sup> » ou « *Mais vous*, reprend Bee Bee Bee en s'adressant à moi<sup>113</sup>... ». D'une part, Jacob s'adresse au public, alors que Bee Bee Bee demeure dans l'univers de la fiction en s'adressant à Jacob ou à ses téléspectateurs fictifs. D'autre part, le fait de commenter l'action pendant qu'elle est aussi jouée change le rapport du spectateur avec la scène.

Cette parole métathéâtrale modifie les modalités de perception de l'action par le spectateur : tantôt il est le destinataire indirect du drame, tantôt il y est intégré pour devenir un personnage fictionnel<sup>114</sup>.

Selon Catherine Bouko, cela transforme le spectateur en personnage indirect, en témoin<sup>115</sup>. Ces interventions ajoutent donc une dimension métathéâtrale à la pièce, et ont pour conséquence de mettre à distance, de briser l'illusion théâtrale. Bien que brefs, ces moments font office de prélude aux ruptures plus franches à venir entre réalisme et symbolisme, qui briseront le réalisme et renforceront, par le fait même, l'impression de réel.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Bouko, p. 71.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 70.



### 3.3 La fiction pour renforcer le réel

Finalement, la fiction, dans le théâtre du réel, remplit un troisième rôle. Les indices fictionnels s'inscrivent *a contrario* des indices documentaires. Plus certains éléments semblent évidemment fictionnels, plus la rupture est grande par rapport aux moments documentaires. L'intérêt n'est pas seulement dans la forme qu'ils prennent, mais dans l'effet créé par l'enchaînement d'un segment qui semble fortement relever de la fiction par son aspect lyrique, onirique ou symbolique avec un autre qui, au contraire, semble être de l'ordre du factuel. En laissant une place à la fiction, *Rwanda 94* et *Moi, dans les ruines rouges du siècle* mettent l'accent sur le processus de construction d'une pièce de théâtre avec des matériaux issus du réel. En acceptant, reconnaissant et présentant le « statut ambigu » de leur présentation du réel, en reconnaissant leur statut à mi-chemin entre document et fiction, ces pièces de théâtre font preuve de transparence et permettent au lecteur/spectateur d'entrer dans les mêmes processus réflexifs que ceux qui ont mené à leur propre sélection du réel<sup>116</sup>. En insérant des moments qui semblent relever de la fiction par leur impossibilité, les pièces de théâtre documentaire rendent d'autant plus crédibles leurs incursions dans le réel. C'est-à-dire que l'impression de réel est fonctionnelle tant qu'elle n'est pas rompue, ici par la fiction. Le théâtre, généralement, ne cherche pas à être la réalité, mais, comme Käte Hamburger le suggérait : « apparence, illusion de réalité<sup>117</sup> ». Mais le théâtre documentaire cherche justement à présenter une partie de cette réalité. Il lui faut donc briser l'illusion dramatique précédemment créée pour faire voir le réel.

Dans *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn reprend : « Les romans nous présentent un semblant ou une illusion (*Schein*) de la réalité que nous ne prenons pas dans un sens conditionnel, mais que nous acceptons *comme* une réalité aussi longtemps que nous restons absorbés en elle<sup>118</sup> ». Dans *Rwanda 94*, l'illusion dramatique, jusqu'ici ébranlée mais néanmoins maintenue, est brisée à l'arrivée des hyènes. Il est difficile de rester absorbé par

---

<sup>116</sup>Bottoms, (2006, p. 57-58) dans Milena Buziak, *Grains de sable : essai scénique en théâtre documentaire suivi d'une réflexion sur l'utilisation du document sur scène*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal : Montréal, 2013, p. 42.

<sup>117</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris : Éditions du Seuil, 1986, p. 71.

<sup>118</sup> Cohn, p. 19.

la présentation théâtrale lorsque celle-ci change si radicalement de registre. *Rwanda 94* rompt alors la vraisemblance et l'illusion théâtrale.

[...] des sons étranges se font entendre derrière le mur, celui-ci s'entrouvre. Apparaissent successivement un joueur de trombone, Colette Bagimont qui trace un chemin avec de la terre rouge du Rwanda, et trois personnages à tête de hyène qui suivent ce chemin. Colette Bagimont remet un micro à Bee Bee Bee qui va interviewer chaque hyène<sup>119</sup>.

La mention de la hyène n'est pas une métaphore. La retranscription du spectacle fait littéralement référence à des costumes de hyènes et ceux-ci transforment brièvement la pièce en comédie musicale, soulignant l'aspect théâtral de la présentation. Plus loin, lorsqu'elles sont finalement chassées, un mort parle : « Les hyènes ici sur le théâtre pour un bref instant nous les avons chassées [...] <sup>120</sup> ». La deuxième partie de « Ubwoko » met en scène les « visions » de Bee Bee Bee, ses réflexions, ses quêtes. Parce que plus théâtralisé, le réel, dans cette partie, est plus difficilement accessible. Delcuvellerie dira en note de bas de page :

Par exemple pour ceux qui trouveraient "caricaturales" les assertions de Monsieur Quai d'Orsay dans les "Hyènes", nous tenons à leur disposition les déclarations nombreuses de ministres et de diplomates français sur le sujet. De même le *bullshit* ! Dans la scène *Père et fils* est absolument authentique<sup>121</sup>.

Les assertions de Monsieur Quai d'Orsay sont forcément caricaturales lorsqu'elles sont chantées par une hyène géante. Au contraire, à la fin de la pièce, « La cantate de Bisesero » aura un effet de rappel au réel du génocide rwandais poignant, malgré l'usage très théâtral du Chœur et du Coryphée. Finalement, l'épilogue clôt la pièce sur un ton documentaire. Cet épilogue, « [...] mis à jour pour chaque représentation <sup>122</sup> », fait état des derniers développements dans le jugement et l'arrestation des organisateurs du génocide, puis, entame la longue énumération des victimes, en chœur. Cet ultime rappel des faits énumérés sans artifices, ramène le lecteur/spectateur à la réalité du génocide.

---

<sup>119</sup> Groupov, p. 110.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 163.

Dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*, le récit de la vie de Sasha se permet des détours dans l'univers du souhait, du fantasme, de la réinvention et de la déformation dès le début. Mais les dispositifs de la fiction sont parfois encore plus flagrants. La scène « Les Jeux olympiques » en est un exemple. Si celle-ci débute de façon réaliste, rappelant les Jeux olympiques, elle tangue lentement vers la fiction, une première fois alors que les propos tenus dans l'histoire de Sasha sont corrigés sur-le-champ :

Elle est notre reine

*Tous s'arrêtent, même Nadia Comaneci, et regardent le voisin.*

Pardon

Je veux dire

Elle est notre héroïne du prolétariat belle comme une paysanne à l'ombre des lauriers en fleurs<sup>123</sup>.

Il y a, à ce moment, une première rupture de l'illusion réaliste. S'il est possible de voir la scène mettant en scène Vassili, Sasha et leur voisin comme une reconstitution d'un réel, l'illusion est brisée à partir du moment où celle qui représente Nadia Comaneci sort de son écran de télévision imaginaire pour se joindre à la scène. Elle passe d'icône historique présente dans l'imaginaire collectif à personnage fictionnalisé, parlant et agissant.

Je suis venue dire au monde entier

Qu'il y a une personne sans qui rien de tout cela ne serait possible...

Pour certains il se nomme Alexandre Vassilievitch

[...]

mais pour moi

il s'appelle tout simplement

Sasha<sup>124</sup>

C'est la seconde rupture du réel. Force est de constater que Sasha Samar n'a pas épousé Nadia Comaneci lors des Jeux olympiques de Moscou. À la déclaration d'amour de Nadia se joindra la reconnaissance tant recherchée de sa mère. La conversation

---

<sup>123</sup> Kemeid, p. 38.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 40.

impossible entre Nadia et Sasha par l'intermédiaire du poste de télévision souligne aussi l'impossibilité de la présence de Galina à ce moment. Tous les personnages historiques, qui apportaient tantôt à *Moi, dans les ruines rouges du siècle* des références historiques communes et connues, font également partie de moments de fiction. Mais à chaque apparition, ils interagissent avec Sasha. Chaque interaction est impossible ; c'est un moment de fiction, malgré la réalité des figures historiques convoquées. Au contraire, l'existence des membres de l'entourage de Sasha ne peut être confirmée au lecteur/spectateur sur-le-champ. Mais on croit bien plus aisément à la réalité de l'interaction de Sasha avec son père que celle de Sasha avec Nadia Comaneci. Aussi, les scènes avec Ludmilla ou avec Anton paraîtront toujours plus vraies, toujours plus réelles sur le coup (et avec raison) que celle où, par exemple, feu Youri Gagarine parle avec Sasha enfant :

Sasha. Qu'est-ce que tu as fait alors pour retourner dans l'espace ?  
Youri Gagarine. Je me suis tué dans un accident

d'avion.

Je les ai bien eus ! <sup>125</sup>

Ainsi, c'est le réel qui cherche à créer une impression de réel, alors que les éléments fictionnels s'assument comme tels ; ils n'essaient pas de se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas. En ayant d'un côté, quelque chose d'ouvertement et indubitablement fictif, tout ce qui semble plus sobre, plus factuel, semble brandir la promesse de son existence réelle hors scène.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 20.

## Conclusion

Le théâtre du réel repose sur une convention. C'est d'abord et avant tout par un accord tacite entre la pièce et le lecteur/spectateur que celui-ci accepte de recevoir ce qui lui est présenté comme faisant référence à un réel hors scène et non faisant partie d'un univers fictif autoréférentiel. Ce pacte, bien que posé d'office, est continuellement renouvelé.

Parce que les indices du réel font appel à la fois à une mémoire intime et une mémoire collective, ils attestent du même coup ce qui doit être cru (acte de foi) et ce qui peut être prouvé. Mais c'est par la fiction que le théâtre du réel accède à sa dimension dramatique. D'une part, la fiction lie les indices du réel entre eux et aide la pièce à livrer un message cohérent et davantage ludique que n'aurait pu le faire une conférence. D'autre part, elle remet en question ces mêmes indices du réel, en soulignant toute la part d'objectivité et de déformation inhérente à la mise en scène d'une réalité extra-scénique. Or, plutôt que d'affaiblir l'impact du théâtre du réel, nous avançons que cela a plutôt pour effet de le renforcer. En combinant indices du réel et indices de fictionnalité, le théâtre du réel crée un tissage fictionnel dans lequel la fiction ou le documentaire s'impose tour à tour avec plus de vigueur que l'autre. Chaque bris, chaque élan fictionnel ou documentaire vient souligner la différence de registre et de ton qui l'oppose à l'autre. Il s'agit là d'une dénonciation du procédé de représentation essentielle pour le théâtre du réel.

Kathrin-Julie Zenker parlait du théâtre documentaire comme d'une « impossibilité » parce qu'il « se tient entre l'explosion du réel sur scène et l'implosion des paramètres de l'art<sup>126</sup> ». Plutôt que de parler d'impossibilité, nous préférons l'idée d'équilibre, précaire, certes, et pas toujours atteint, mais équilibre, voire oscillation, entre réel et fiction. Aussi le théâtre documentaire est-il un lieu de compromis. Il revendique le sérieux de son appartenance au genre documentaire mais assume et souligne la part de subjectivité inhérente à toute interprétation du réel et la liberté propre aux démarches artistiques. Encore une fois, l'idée consiste à ne pas considérer le théâtre du réel comme deux éléments hétérogènes (celui du théâtre et celui du documentaire) cohabitant dans un même espace, mais bien deux instances en apparence opposées qui modifient constamment

---

<sup>126</sup> Zenker, p. 2.

la réception de l'autre. En somme, le théâtre du réel qui cherche à briser et reconstruire l'illusion dramatique est un théâtre dialectique : « Pour elle [la dialectique matérialiste] tout n'existe qu'en se transformant, qu'en étant donc en désaccord avec soi-même. »<sup>127</sup> L'illusion dramatique du théâtre du réel est sans cesse brisée afin de ramener le lecteur/spectateur dans une position critique.

---

<sup>127</sup>Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche, 1972, p. 28.

## BIBLIOGRAPHIE

### Partie essai

#### Corpus principal

GROUPOV. *Rwanda 94 : une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*. Paris : Éditions théâtrales, 2002, 174 p.

KEMEID, Olivier. *Moi dans les ruines rouges du siècle*. Montréal : Léméac, 2013, 109 p.

#### Vidéo

« Rwanda94 1-4 — Itsembabwoko (génocide) — Groupov ». Vidéo Youtube, mise en ligne par Undercoverbes, 17 mai 2013, [https://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc&list=PLjxHq7y2opOzdmlWJVARtFRi\\_YwgBHjy0](https://www.youtube.com/watch?v=wO06-qa1ffc&list=PLjxHq7y2opOzdmlWJVARtFRi_YwgBHjy0).

#### Autres œuvres de fiction

HOLMES, Jonathan. *Fallujah*. Constable : Londres, 2007, 218 p.

OLIVIER, Anne-Marie. *Faire l'amour*. Montréal : Pieces, 2014, 110 p.

#### Corpus théorique

BARTHES, Roland et all. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982, 182 p.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 2011 [1981], 233 p.

\_\_\_\_\_ *L'échange impossible*. Paris : Galilée, 1999, 189 p.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche, 1972, 622 p.

BOTTOMS, Stephen J. « Putting the Document into Documentary: An Unwelcome Corrective ? » *TDR : The Drama Review*, vol.50, N° 3 (T 191), Automne 2006, pp. 56-68. En ligne. <https://muse.jhu.edu/article/201925/pdf>. Page consultée le 7 juillet 2017.

BOUDIER, Marion. « Un théâtre presque documentaire ? : influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence réinvention ?* P.127-142. Nancy : PUN- Éditions universitaire de Lorraine, 2013.

BOUKO, Catherine. *Théâtre et réception : les spectateurs postdramatique*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang, 2010, 258 p.

- BUZIAK, Milena. *Grains de sable : essai scénique en théâtre documentaire suivi d'une réflexion sur l'utilisation du document sur scène*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal : Montréal, 2013.
- CADIEUX, Alexandre. « Du bon sexe, malgré tout ». *Le Devoir*. Montréal, 15 novembre 2014, en ligne, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/423825/du-bon-sexe-malgre-tout>, page consultée le 17 juillet 2017.
- CHALAYE, Sylvie. « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et al. (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour Le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)*. P. 129-135. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales. Coll. « Études théâtrales » 51-52, 2011, 192 p.
- COHN, DORRIT. *Le propre de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2001, 261 p.
- DELCUVELLERIE, Jacques. « De l'usage du témoignage en scène », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et al. (dir.), *le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)* p. 26-64, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, Coll. « Études théâtrales » 51-52, 2011, 192 p.
- « Réel, fiction, hallucination : le combat avec l'ange ». *Études théâtrales*, 2011. En ligne. <http://www.groupov.be/index.php/index/showtexte/id/42>, page consultée le 2 août 2017.
- DESROCHERS, Jean-Simon. *Processus Agora*. Montréal : Éditions les Herbes rouges, 2015, 450 p.
- FILEWOD, Alan. « The Documentary Body: From Theatre Workshop to Banner Theatre », dans Alison Forsyth et Chris Megson (dir.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Londres : Palgrave, 2009. En ligne. [http://www.gzpedmonton.org/media/transfer/doc/documentary\\_body.pdf](http://www.gzpedmonton.org/media/transfer/doc/documentary_body.pdf). Page consultée le 6 août 2017.
- FOREST, Philippe (dir.) *Je et moi*. Paris : Gallimard, 2011, 201 p.
- GENETTE, Gerard. *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*. Paris : Éditions du seuil, 2004, 236 p.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Éditions du seuil, 1986, 312 p.
- HAMMOND, Will et Dan Steward (Éd.). *Verbatim Verbatim : Contemporary documentary theatre*. Londres: Oberon Books, 2012, 192 p.



- HOFFERT, Yannick. « Faire jouer les documents : *Corées* de Balaz Gera », dans Lucie Kempf et Tania Moguileveskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* P.111-124, Nancy : PUN-Éditions universitaire de Lorraine, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, 231 p.
- KANT, Immanuel. *Le jugement esthétique*. Florence Khodoss (ed). Paris : Presses universitaires de France, 1984, 98 p.
- KATTENBELT, Chiel. « L’intermédialité comme mode de performativité », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, p.101-116, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2015, 458 p.
- KEMPF, Lucie et Tania Moguilevskaia (dir.). *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?* Lorraine : PUN- Éditions universitaires de Lorraine, 2013, 304 p.
- LARRUE, Jean-Marc. « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance Théâtrale », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*. Lille : Presses universitaires du Septentrion, 2015, 460 p.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L’arche, 2002, 307 p.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975, 357 p.
- MARTIN, Carol. « Living simulations: the use of media in documentary in the UK, Lebanon and Israel ». dans A. Forsyth, etc. Megson (éds.), *Get real: documentary theatre past and present* (p. 74-90). Houndmills, Basingstoke, Hampshire England; New York: Palgrave Macmillan, 2009, 256 p.
- \_\_\_\_\_. *Dramaturgy of the real on the World Stage*. Basingstoke:England; New York: Palgrave Macmillan, 2010, 309 p.
- \_\_\_\_\_. *Theatre of the real*. New York : Palgrave Macmillan, 2013, 198 p.
- MONFORT, Anne. « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique ». *Trajectoires*. En ligne. No 3, 2009. <http://trajectoires.revues.org/392>. Page consultée le 7 juillet 2017.
- MONTALBETTI, Christine. « Fiction, réel, référence ». *Littérature*. n° 123, 2001. Roman Fiction. p. 44-55. En ligne. [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2001\\_num\\_123\\_3\\_1719](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_123_3_1719). Page consultée le 7 juillet 2017.
- NAUGRETTE, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d’une notion esthétique ». *Tangence*, no 38 (automne 2008), p. 77-90.
- PAGET, Derek. *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester et New York : Manchester university press, 1990, 181 p.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 2e éd., Paris : Messidor/Éd. sociales, 1987,

477 p.

PIRET, Pierre. « Inactualité et théâtralité du témoignage ». dans Jean-Pierre Sarrazac,

Catherine Naugrette et al. (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour Le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)*. P. 155-164. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales. Coll. « Études théâtrales » 51-52, 2011, 192 p.

REINELT, Janelle. « Toward a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen », dans Carol Martin (dir.), *Dramaturgy of the real on the world stage*, pp.27-44, New York: Palgrave Macmillan, 2010.

RYKNER, Arnaud. « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, no 38

(automne 2008), p. 91 — 104. En ligne. <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n88-tce2878/029755ar.pdf>. Page consultée le 13 avril 2017.

---

Arnaud. « Théâtre-témoignage/théâtre-testament », dans Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et al. (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (13 et 14 mai 2011)* p. 165-171, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, Coll. « Études théâtrales » 51-52, 2011, 192 p.

SALTER, Chris. *Entangled – Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge (MA) : MIT Press, 2010, 504 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre, Catherine Piret et all. *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre : actes du colloque de Paris (25 mars 2011) et Louvain-la-Neuve (12 et 14 mai 2011)*. Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrale. Coll. Études théâtrales. 192 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du seuil, 1999. 346 p.

ZENKER, Kathrin-Julie. « Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire ». *Lignes de fuite*. En ligne. [http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_113.pdf](http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_113.pdf). Page consultée le 13 avril 2017.

YOUNG, Stuart. « Playing with Documentary Theatre: *Aalst* and *Taking Care of Baby* ». *New Theatre Quarterly*, Volume 25, No 01 (mars 2009), p 72 – 87. En ligne. <https://www.cambridge.org/core>.

WEISS, Peter. (1968). *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam : illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*. (J. Baudrillard, trad.). Paris : Éditions du Seuil, 1968, 272 p.

European College of Neuropsychopharmacology (ECNP). « Neuroscience study supports 200-year old art theory ». *ScienceDaily*, 18 septembre 2016. En ligne. <https://www.sciencedaily.com/releases/2016/09/160918180006.htm>. Page consultée le 9 juillet 2017.

PIEMME, Jean-Marie et Véronique Lemaire. *Usages du « document » : les écritures théâtrales entre réel et fiction*. Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire (dir.), Louvain-la-Neuve : Études théâtrales, 2011, 148 p.

TAYLOR, Lib. « Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre ». *Contemporary Theatre Review*, Volume 23, No 3 (août 2013), p. 368-379.

## **PARTIE CRÉATION**

### **Ouvrages de référence**

CLAIR, Robin Patrick *et al.* *Why Work: The Perception of a « Real Job » and the Rhetoric of Work through the Ages*. West Lafayette : Purdue University Press, 2008, 189 p.

EHRENREICH, Barbara. *L'Amérique pauvre : Comment ne pas survivre en travaillant*. Coll. Fait et causes. Paris: Grasset et Fasquelle, 2004, 335 p.

KEYNES, John Maynard. *Essays in Persuasion*. New York: W.W.Norton & Co., 1963, p. 358-373. En ligne. <http://www.econ.yale.edu/smith/econ116a/keynes1.pdf>. Page consultée le 9 juillet 2017.

MERCURE, Daniel et Jan Spurk (dir.) *Le travail dans l'histoire de la pensée occidentale*. Laval : Les Presses de l'Université Laval, 2003, 293 p.

RIFKIN, Jeremy. *La fin du travail*. Paris/Montréal : Éditions La Découverte/du boréal, 1996, 435 p.

TERKEL, Studs. *Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do*. New York: Pantheon Books, 589 p.

The Ethics Centre. *Hanna Arendt on Work, Evil and Politics*. En ligne. <http://www.ethics.org.au/on-ethics/blog/february-2017/hannah-arendt-on-work-evil-politics>. Page consultée le 9 juillet 2017.

### **Promesses électorales :**

BERENSON, Tessa. « Read Donald Trump's Speech on Jobs and the Economy ». *Time*. En ligne. (Septembre 2016). <http://time.com/4495507/donald-trump-economy-speech-transcript/>. Page consultée le 28 juin.

BBC news. « Corbyn pledges one million jobs for British workers ». En ligne. (Juin 2017). <http://www.bbc.com/news/election-2017-40127661>é. Page consultée le 28 juin.

BOIVIN, Simon. « Couillard en remet sur les vacances supplémentaires ». *Le Soleil*. En ligne. (Juin 2017). [http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/politique/201706/03/01-5104105-couillard-en-remet-sur-les-vacances-supplementaires.php?9utm\\_categorieinterne=trafficdrivers&utm\\_contenuinterne=cyberpresse\\_B13b\\_politique\\_583\\_section\\_POS4](http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/politique/201706/03/01-5104105-couillard-en-remet-sur-les-vacances-supplementaires.php?9utm_categorieinterne=trafficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B13b_politique_583_section_POS4). Page consultée le 28 juin.

LA HAYE, Dominique. « Les promesses électorales : les principaux engagements des chefs ». *Le Journal de Montréal*. En ligne. (Septembre 2015) <http://www.journaldemontreal.com/2015/09/07/les-promesses-electorales>. Page consultée le 28 juin.

LA PRESSE CANADIENNE. « Couillard veut 250 000 emplois dans 5 ans ». *Le Devoir*. En ligne. (Mars 2014). <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/401857/couillard-s-engage-a-cree-250-000-emplois-au-cours-des-cinq-prochaines-annees>. Page consultée le 28 juin.

MACLEANS. « The Best Speeches from the Campagn Trail ». En ligne. (Avril 2011) . <http://www.macleans.ca/news/canada/the-best-speeches-from-the-campaign-trail>. Page consultée le 28 juin.

PARTI LIBÉRAL DU CANADA. « Opportunities for Young Canadians ». En ligne. <https://www.liberal.ca/realchange/opportunities-for-young-canadians>. Page consultée le 28 juin.

THE GUARDIAN. « Barack Obama's campaign speech ». En ligne. (Février 2007). <https://www.theguardian.com/world/2007/feb/10/barackobama>. Page consultée le 28 juin.

TRIPODI, Alessia. « President Mattarella's speech: employment the number one problem, clear electoral laws before calling the polls ». *ItalyEurope*. En ligne. (Janvier 2017). <http://www.italy24.ilsole24ore.com/art/politics/2017-01-01/president-mattarella-s-speech-jobs-are-the-number-one-problem-clear-electoral-laws-before-calling-political-elections-195225.php?uuid=AD9WBIOC>. Page consultée le 28 juin.

## Œuvres littéraires citées

ARSENAULT, Mathieu. *Album de finissants*. Montréal : Éditions Triptyque, 2014, 144 p.

BON, François. *Sortie d'Usine*. Paris : les Éditions de minuit, 1982, 169 p.

TREMBLAY, Michel. *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*. Montréal : Léméac, 2007, 52 p.

## Statistiques

Statistiques Canada. *Rémunération hebdomadaire moyenne (incluant le temps supplémentaire), selon la province et le territoire*. En ligne. <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/102/cst01/labr79-fra.htm>. Page consultée le 9 juillet.

Statistiques Canada. *Postsecondary enrolments by institution type, registration status, province and sex (Both sexes)*. En ligne. <http://www.statcan.gc.ca/tables-tableaux/sum-som/101/cst01/educ71a-eng.htm>. Page consultée le 9 juillet 2017.

The Associations of Universities and College of Canada. *Trends in higher education*. En ligne. <https://www.univcan.ca/wp-content/uploads/2015/11/trends-vol1-enrolment-june-2011.pdf>. Page consultée le 9 juillet 2017.

## Sur le manque de sommeil

CBC News. *Lack of sleep called 'global epidemic'*. En ligne. (Mars 2011) <http://www.cbc.ca/news/health/lack-of-sleep-called-global-epidemic-1.991855>. Page consultée le 9 juillet 2017.

D'SOUZA, Joy. « Le manque de sommeil coûte des milliards par année ». *Québec Huffington Post*. En ligne. (Mars 2016). [http://quebec.huffingtonpost.ca/2016/12/03/votre-insomnie-coute-des-milliards-par-annee\\_n\\_13397624.html](http://quebec.huffingtonpost.ca/2016/12/03/votre-insomnie-coute-des-milliards-par-annee_n_13397624.html). Page consultée le 9 juillet 2017.

LE CERVEAU À TOUS LES NIVEAUX. *Le travail de nuit*. En ligne. [http://lecerveau.mcgill.ca/flash/i/i\\_11/i\\_11\\_s/i\\_11\\_s\\_cyc/i\\_11\\_s\\_cyc.html](http://lecerveau.mcgill.ca/flash/i/i_11/i_11_s/i_11_s_cyc/i_11_s_cyc.html). Page consultée le 9 juillet 2017.

## Sur l'emploi

BURGER, Rachel. « Why your Unpaid Internship Makes You Less Employable ». *Forbes*. En ligne. (Janvier 2014). <https://www.forbes.com/sites/realspin/2014/01/16/why-your-unpaid-internship-makes-you-less-employable/#5d6655847501>. Page consultée le 9 juillet 2017.

EDUCALOI. *Être payé pour être formé*. En ligne. <https://www.educaloi.qc.ca/jeunesse/capsules/etre-paye-pour-etre-forme>. Page consultée le 6 août 2017.

LEBOWITZ, Shana. « Scientists Show Job Burnout can Actually Change your Brain ». *Science Alert*. En ligne. (Juillet 2015). <http://www.sciencealert.com/scientists-show-job-burnout-can-actually-change-your-brain>. Page consultée le 9 juillet 2017.

NEDIOBA, Sarah. « Feeling unhappy at job? You're not alone ». *Canadian Business*. En ligne. (Mai 2016). <http://www.canadianbusiness.com/innovation/feeling-unhappy-at-work-youre-not-alone/>. Page consultée le 9 juillet 2017.

REDDIT. *What exactly is a real job?* En ligne. [https://www.reddit.com/r/jobs/comments/3n4p1q/what\\_exactly\\_is\\_a\\_real\\_job](https://www.reddit.com/r/jobs/comments/3n4p1q/what_exactly_is_a_real_job). Page consultée le 9 juillet 2017.

SAGAN, Alexandra. « Unpaid Internships exploit “vulnerable generation” ». *CBC NEWS*. En ligne. (Juillet 2013). <http://www.cbc.ca/news/canada/unpaid-internships-exploit-vulnerable-generation-1.1332839>. Page consultée le 9 juillet 2017.

PWC. *Up to 30% of existing UK jobs could be impacted by automation by early 2030s, but this should be offset by job gains elsewhere in economy*. En ligne. [http://pwc.blogs.com/press\\_room/2017/03/up-to-30-of-existing-uk-jobs-could-be-impacted-by-automation-by-early-2030s-but-this-should-be-offse.html](http://pwc.blogs.com/press_room/2017/03/up-to-30-of-existing-uk-jobs-could-be-impacted-by-automation-by-early-2030s-but-this-should-be-offse.html). Page consultée le 9 juillet 2017.

## Sur la santé et sécurité au travail

FTQ Construction. *Attention aux coups de chaleur*. En ligne. <http://ftqconstruction.org/attention-aux-coups-de-chaleur/>. Page consultée le 9 juillet 2017.

GOVERNEMENT DU CANADA. *Exposition à la chaleur – effets sur la santé et premiers soins*. En ligne. [http://www.cchst.ca/oshanswers/phys\\_agents/heat\\_health.html](http://www.cchst.ca/oshanswers/phys_agents/heat_health.html). Page consultée le 9 juillet 2017.

## Histoires vécues

BRODECSSER-ACKNER, Taffy. « The Merchant of Just Be Happy ». *New York Times*. En ligne. (Décembre 2013). <http://www.nytimes.com/2013/12/29/business/the-merchant-of-just-be-happy.html>. Page consultée le 9 juillet 2017.

ANDRÉ, Peggy. « Le slasheur : donner du sens à la précarité professionnelle ». *Fractale*. En ligne. (Mai 2016). <https://www.fractale-magazine.com/2016/04/09/le-slasheur-donner-du-sens-a-la-precarite-professionnelle/>. Page consultée le 9 juillet 2017.

ELKOURI, Rima. « Avez-vous deux minutes pour Mustafa ? ». *La Presse plus*. En ligne. (Mai 2017). [http://plus.lapresse.ca/screens/dd76bb22-ae2a-4d3b-8849-6e8da8c8da2e%7C\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/dd76bb22-ae2a-4d3b-8849-6e8da8c8da2e%7C_0.html). Page consultée le 9 juillet 2017.

ENTREPRISE HOLDINGS. *Vacation Shaming in the Workplace: Millennials Most Likely to Feel Guilt for Taking Time Off Work*. En ligne. <https://www.enterpriseholdings.com/en/press-archive/2016/03/vacation-shaming-in-the-workplace-millennials-most-likely-to-feel-guilt-for-taking-time-off-work.html>. Page consultée le 9 juillet 2017.

EHRENREICH, Barbara. « Division on labour: New Kinds of Work Require new ideas – and new ways of organizing ». *The New York Time*. En ligne. (Février 2017). <https://www.nytimes.com/2017/02/23/magazine/american-working-class-future.html>. Page consultée le 9 juillet 2017.

FEUER, Alan. « Life on 7,25 an hour: Older Worker are Increasingly Entering Fast Food Industry ». *New York Times*. En ligne. (Novembre 2013). <http://www.nytimes.com/2013/12/01/nyregion/older-workers-are-increasingly-entering-fast-food-industry.html>. Page consultée le 9 juillet.

JANES, Kates. « It's a dirty job but... ». *The Guardian*. En ligne. (Mai 2009). <https://www.theguardian.com/money/2009/may/09/work-careers-controversial-jobs>. Page consultée le 9 juillet 2017.

JOBBOOM. *Le ras-le-bol des congés parentaux*. En ligne. <http://www.jobboom.com/carriere/le-ras-le-bol-des-conges-parentaux/>. Page consultée le 9 juillet 2017.

SOPER, Spencer. « Inside Amazon's warehouse ». *The Morning Call*. En ligne. (Août 2015). <http://www.mcall.com/news/local/amazon/mc-allentown-amazon-complaints-20110917-story.html>. Page consultée le 9 juillet 2017.

OWEN, Tess. « Chicken Industry Workers Wear Diapers Because Bosses Allow no Breaks, Ngo says ». *Vice News*. En ligne. (Mai 2016) <https://news.vice.com/article/chicken-industry-workers-wear-diapers-because-bosses-allow-no-breaks-ngo-says>. Page consultée le 9 juillet 2017.

PEIRERA, Soledad. « Au cœur d'un réseau de travail au noir ». *La Presse Plus*. En ligne. (Juin 2017). [http://plus.lapresse.ca/screens/3edb2ad1-ce78-4c7e-ac17-99a9e7964e72%7Ck0365WZ8\\_m7o.html](http://plus.lapresse.ca/screens/3edb2ad1-ce78-4c7e-ac17-99a9e7964e72%7Ck0365WZ8_m7o.html). Page consultée le 9 juillet 2017.

PURDON, Nick et Leonardo Palleja. « 'The millennial side hustle,' not stable job, is the new reality for university grads ». *CBC News*. En ligne. (Mars 2017). <http://www.cbc.ca/news/business/millennial-jobs-education-1.4009295>. Page consultée le 9 juillet 2017.

### **Revenu minimum garanti**

ASHAK, Joël et Stéphanie Laperrière. « Tenter le revenu minimum garanti : quel sera l'impact pour les ontariens ? ». *Radio-Canada*. En ligne. (Avril 2017). <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1029384/revenu-minimum-garanti-universel-ontario-canada-projet-pilote>. Page consultée le 9 juillet 2017.

CARON, Régys. « Couillard lance un chantier sur le revenu minimum garanti ». *Le Journal de Québec*. En ligne. (Février 2016). <http://www.journaldequebec.com/2016/02/05/couillard-lance-un-chantier-sur-le-revenu-minimum-garanti>. Page consultée le 9 juillet 2017.

REMY, Morgane. « Le revenu universel demeurera une utopie en Finlande ». *Slate*. En ligne. (Janvier 2017). <http://www.slate.fr/story/135116/finlande-revenu-inconditionnel-universel>. Page consultée le 9 juillet 2017.

RADIO-CANADA. *Non massif à un revenu garanti en Suisse*. En ligne. (Juin 2016). <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/785572/suisse-resultats-referendum-revenu-minimum-garanti>. Page consultée le 9 juillet 2017.

STEWART, Brian. « Rise of the 'precariat,' the global scourge of precarious jobs ». *CBC News*. En ligne. (Juin 2015). <http://www.cbc.ca/news/world/rise-of-the-precariat-the-global-scurge-of-precarious-jobs-1.3093319>. Page consultée le 9 juillet 2017.

### **Divers**

AMAZON JOBS. *Principes de leadership*. En ligne. <https://www.amazon.jobs/principles>. Page consultée le 9 juillet 2017.



RENAUD BRAY. *Monopoly édition 2013*. En ligne. <http://www.renaud-bray.com>. Page consultée le 9 juillet 2017.

---

*Les recettes pompettes, le jeu*. En ligne. <http://www.renaud-bray.com/>. Page consultée le 9 juillet 2017.

---

*Chicane dans la cabane*. En ligne. <http://www.renaud-bray.com/>. Page consultée le 9 juillet.

---

*Jour de paye*. En ligne. <http://www.renaud-bray.com/>. Page consultée le 9 juillet 2017.

RICHAUD, Jacques. « Le travail rend libre : plus qu'une provocation ». *LMSI.net*. En ligne. (Mai 2007). <http://lmsi.net/Le-travail-rend-libre-plus-qu-une>. Page consultée le 30 août 2017.

## **Chansons**

Kraftwerk. *The Robots*. The man-machine. King Klang, Emi electrola, 1978.

Paul McCartney. *On my way to work*. New. Virgin Emi Records (UK), 2013.

Rise Against. *Re-education (through Labor)*. DGC Records, Interscope Records, 2008.

Slaves. *Cheer up London*. Are you Satisfied? Emi Group, 2015.

The Beatles. *A Hard Day's Night*. A Hard Day's Night. Parlophone et United Artists, 1975.

The Clash. *Career Opportunities*. The Clash. Mickey Foote, 1977.

The Clash. *48 hours*. The Clash. Mickey Foote, 1997.

The Decemberists. *Rox in the Box*. The King is Dead. Capitol et Rough Trade, 2010.